



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**REPORTAJE: IMAGENES PERDIDAS DEL CINE MEXICANO
LAS 10 PELICULAS MAS BUSCADAS
POR LA FILMOTECA DE LA UNAM**

TESIS PROFESIONAL

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION

PRESENTA

ALEJANDRO SALAZAR HERNANDEZ

DIRECTOR DE TESIS: LIC. MARCO JULIO LINARES QUINTERO



MEXICO, D. F.

2000



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres, Jesús y Alicia, mis máximos ejemplos de responsabilidad y constancia. Este logro es por completo de ustedes; se los brindo como mínima recompensa a sus inagotables sacrificios y desvelos a lo largo de todos estos años. Los quiero, admiro y respeto.

A mis hermanos: Adrián, Raúl, María Guadalupe, Alicia, Jesús, Mauricio, María del Carmen y Alberto. Con ese callado, pero siempre manifiesto amor que nos hemos profesado incondicionalmente durante toda la vida. Gracias por su apoyo, orientación y comprensión.

A tía Esperanza, por compartir tus alegrías y tristezas con nosotros. Ocupas un lugar importante en nuestros corazones.

A abuelita Rosa, porque siento que aún me acompañas donde quiera que estoy. Te recuerdo con el mismo cariño que a los demás pilares de esta familia: abuelita Secundina y los abuelitos Rómulo y Sabino.

A mis sobrinos: Adriana, Karina, Mario Alberto, Carolina, Mauricio, Gonzalo, Miguel Alejandro, Héctor, Rodrigo, Diego, David, Andrea, Laura Angélica, Eduardo y Jesús. Con la certeza de que serán protagonistas de muchos más momentos emotivos.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, por mi formación académica.

Al desaparecido periódico *El Nacional*, por el invaluable impulso dado a mi desempeño profesional y por haber sido durante siete años como mi segunda casa.

Al futuro posible y sus personajes principales.

Es justo resaltar la valiosa colaboración que, para realizar este trabajo, brindaron las siguientes dependencias y personas.

Filmoteca de la UNAM

Cineteca Nacional

Instituto Mexicano de Cinematografía

Periodistas Cinematográficos de México

Iván Trujillo Bolio, Francisco Gaytán, Salvador Plancarte, Juan Jiménez Patiño, Doris Morales, Alejandro Pelayo, Gerardo Bellido, Alfredo del Valle, Claudia Morales Alvarado, Mario Aguiñaga Ortuño, Nora Islas, Carmen Mariano Villada, Angélica Carmona, Macarena Quiroz, Mauricio Peña y José Luis Martínez.

A todos, gracias por su paciencia, apoyo y, sobre todo, amistad incondicional.

ÍNDICE

	Pág.
Introducción	2
I. El cine en México, aventura sin par	14
II. <i>La luz</i> , lánguido inicio de una prometedora industria	32
III. <i>En defensa propia</i> : los pioneros vs. Hollywood	42
IV. <i>Juan soldado</i> y la invasión del cine estatal	53
V. <i>La parcela</i> , territorio auténticamente mexicano	62
VI. <i>El coloso de mármol</i> : grito callado del arte mudo	72
VII. <i>Más fuerte que el deber</i> y la esperada aparición del sonido	80
VIII. <i>Un espectador impertinente</i> , ¿propuesta de octavo arte?	89
IX. <i>El anónimo</i> , primera voz mexicana del cine parlante	95
X. <i>Michoacán</i> , la mujer por los caminos del documental	103
XI. La china poblana: exóticos desencantos de María Félix	112
Conclusiones del reportaje como tesis	122
Bibliografía, Hemerografía y Entrevistas	134

INTRODUCCIÓN

Las celebraciones de los centenarios del cine mundial (Francia, 1995-1996), y mexicano (1997), sirvieron como pretexto para que diversas instancias nacionales –relacionadas y no con el llamado séptimo arte (*)--, hicieran recuentos lo mismo de conquistas que de fracasos registrados a lo largo de este periodo.

Largos, medios y cortometrajes, documentales, libros, programas de televisión, revistas, antologías fotográficas, ciclos de películas... Todo tipo de iniciativas, colectivas o individuales, reseñaron momentos culminantes de esta industria que, concretamente en nuestro país, se ha caracterizado por sus constantes altibajos.

Precisamente en ese marco, la Fimoteca de la UNAM –el más importante archivo de imágenes en movimiento de México y Latinoamérica– emprendió una cruzada para localizar las que, en opinión de sus directivos, son las 10 cintas nacionales perdidas más buscadas y que, por sus condiciones históricas y artísticas, tienen gran significado.

Desde su creación (julio de 1960) esta dependencia se encarga de rescatar, restaurar, preservar y difundir la memoria filmica de nuestro país. A la fecha, su acervo cuenta con más de 12 mil 500 títulos; sin embargo, falta por

(*) El empleo de tal denominación no soslaya la importancia que esta expresión artística ha logrado también como industria.

recobrar algunos cuya trascendencia es determinante en la evolución de nuestra cinematografía.

Trabajos del periodo silente y algunos del sonoro, filmados en territorio nacional entre 1917 y 1943, figuran en este lote de producciones extraviadas, mismo que hizo público la Filmoteca de la UNAM a principios de 1998 mediante un boletín informativo. Este documento constituye el punto de partida de la presente investigación.

Cronológicamente, el grupo está integrado por *La luz, tríptico de la vida moderna* (1917) que, dirigido por Ezequiel Carrasco (notable fotógrafo de la época), es reconocido por los investigadores de la materia como el primer largometraje mexicano de argumento realizado en estudios de la capital.

De ese mismo año también se encuentra *En defensa propia*, de Joaquín Coss, arranque de un primer intento de cine industrial encabezado por la cantante de zarzuela Mimí Derba y el fotógrafo Enrique Rosas, a la postre director de la célebre película del cine silente mexicano *El automóvil gris* (1919).

De *En defensa propia*, primera producción financiada por la empresa Azteca Films, debe destacarse también que marca el debut en la pantalla de la actriz veracruzana Sara García.

Enrique Castilla se encargó en 1919 del rodaje de *Juan soldado*, cinta de propaganda militar con la que el Estado comandado por Venustiano Carranza fortaleció su entonces incipiente participación en la industria del celuloide, dando origen en octubre de ese año a la primera Ley de Censura.

La parcela (1921) y *El coloso de mármol* (1928) figuran también en este listado. La primera, dirigida por el argentino

Ernesto Vollrath, no sólo forma parte de la corriente de adaptaciones cinematográficas a populares novelas de autores mexicanos surgida a principio de los años veinte; también es pionera de las temáticas campiranas, tan arraigadas en la producción nacional durante la mayor parte de su historia.

La segunda, en tanto, representa uno de los últimos esfuerzos de la raquítica etapa del cine silente en México. Fue realizada por el actor michoacano con experiencia en Hollywood, Manuel R. Ojeda.

De 1930 aparece *Más fuerte que el deber*, de Raphael J. Sevilla, una de las pioneras en el empleo del vitáfono, aparato de sonorización a base de discos sincronizados con la imagen. Este, junto con *Dios y ley* y *El águila y el nopal*, realizados en 1929 por Guillermo *El Indio* Calles y Miguel Contreras Torres, respectivamente, arrebató a *Santa* (1931) el privilegio llevado por años de ser el primer filme sonoro.

Un espectador impertinente (1932), de Arcady Boytler, es otro de los trabajos buscados por la Fílmoteca de la UNAM. Se trata de un curioso experimento donde el cineasta y actor soviético –quien después cobró notoriedad con *La mujer del puerto* (1933)– conjugó de manera singular el teatro cómico-musical con la proyección de imágenes en movimiento.

Del mismo periodo figura *El anónimo*, primera cinta sonora dirigida por un mexicano: Fernando de Fuentes, quien cuatro años más tarde, y con mayor experiencia tras el megáfono, se erigió en el principal artífice de la internacionalización de nuestro séptimo arte gracias a *Allá en el Rancho Grande* (1936).

Dos trabajos disímbolos cierran esta relación. El documental *Michoacán* (1937), y el largometraje de ficción *La china poblana* (1943). Dirigido por Elena Sánchez Valenzuela, el primero marcó el debut como realizadora de una mujer en la etapa sonora.

El otro, por su parte, es el segundo largometraje en color del cine nacional y primero con esta característica en la filmografía de María Félix. La dirección estuvo a cargo de Fernando A. Palacios, cineasta cuyo mayor mérito dentro de la industria nacional e internacional fue descubrir a la ya legendaria *Doña*.

Un acontecimiento relevante debió tomarse en cuenta antes y durante el desarrollo de la presente investigación: el incendio registrado en la Cineteca Nacional el 24 de marzo de 1982. En éste, además del inmueble ubicado en Calzada de Tlalpan y Río Churubusco, se destruyó la totalidad del archivo fílmico en resguardo, calculado en más de seis mil títulos*, reveló en entrevista Fernando del Moral González, quien fungía entonces como jefe de Investigación de la dependencia.

Es un hecho que las últimas copias de algunos de los diez buscados por la Filmoteca de la UNAM estaban ahí almacenadas.

Así pues, *Imágenes perdidas del cine mexicano. Las 10 películas más buscadas por la Filmoteca de la UNAM* es un proyecto de investigación trazado con el propósito de conocer el presumible paradero de estos materiales o causas que provocaron su desaparición temporal o definitiva.

(*) Sin contar, claro, la mayor biblioteca especializada en cine existente en México; su acervo ascendía a más de 10 mil volúmenes.

Una exhaustiva investigación documental y de campo permitieron concretarlo. A lo largo de ésta se recopilaron también los momentos históricos que enmarcaron la realización de cada filme, y se analizó la posible influencia ejercida por sus contenidos en diversos sectores de la sociedad. Lo anterior, claro, a fin de dilucidar si estos fueron determinantes en su ulterior desaparición.

Su realización llevó a comprobar paulatinamente la validez de la única hipótesis que rigió el desarrollo: La desaparición de estas películas es definitiva, debido principalmente a tres causas.

Primera, a la falta de una política de conservación en las postrimerías de la llamada era industrial; segunda: a su destrucción a cargo de grupos sociales cuyos intereses eran opuestos a los plasmados en las historias, y, tercera: fueron consumidos por el misterioso incendio registrado en las instalaciones de la Cineteca Nacional el 24 de marzo de 1982.

¿Cuál será el paradero de los negativos o copias de estas cintas? ¿Qué causas provocaron su desaparición temporal o definitiva? ¿Esta obedeció a meros accidentes —como el caso del siniestro en la Cineteca Nacional u otros registrados en la historia— o, por sus contenidos —para el grueso del público desconocidos— a represalias políticas, religiosas, sociales o de otra índole?

La búsqueda de respuestas a éstas y otras interrogantes son el pretexto que impulsó el planteamiento de esta tesis para obtener el título en la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. Su realización se conceptúa a manera de

reportaje, género periodístico cuyas características particularmente las de libertad en forma, estilo y extensión facilitan la interpretación de esta información.

Para justificar la recurrencia al considerado "género mayor del periodismo" (1), o "tercera dimensión en las noticias" (2) es necesario (casi obligado) replantear una definición que, sustentada en las de especialistas en la materia, abarque la mayor parte de los pasos (si no es que todos) recorridos en esta ruta de investigación.

En términos extremadamente generales, el reportaje ha sido catalogado "un trabajo de información que reúne en su desarrollo todos los (géneros) periodísticos": nota informativa, crónica, entrevista. "Se hermana con el análisis en sus afanes de interpretar hechos, y coquetea con el editorial, el artículo y la crítica cuando el autor sucumbe a la (no muy recomendable para algunos estudiosos) tentación de dar sus juicios sobre aquello que cuenta o explica" (3).

De esta manera, "se estructura alrededor de un tema del que se proporcionan antecedentes, comparaciones, derivaciones y consecuencias" (4).

Pero va mucho más allá. Puede valerse también de géneros literarios y del ensayo –los cuales de ninguna manera demeritan su objetividad–, previa investigación bibliográfica y hemerográfica.

1. LEÑERO Vicente, et al. *Manual de periodismo*. Pag. 185.

2. ROJAS Avendaño, Mario. *El reportaje moderno*. Pag 11.

3. ULIBARRI, Eduardo. *Idea y vida del reportaje*. Pag. 23.

4. OSEGUERA Eva Lydia. *Taller de lectura y redacción 1*. Pag. 61.

Lo anterior permitirá que el reportero no sólo modifique el concepto periodístico de la “noticia plana” –materia básica de los medios electrónicos--, sino también responda “satisfactoriamente a las necesidades (...) del lector moderno”, como al respecto refiere el profesor Julio del Río Reynaga.

“Este lector es más preparado. No se le puede engañar con facilidad. La paulatina desaparición del analfabetismo y la mayor democratización de la educación ha permitido el aumento de lectores más preparados que exigen se les cuente la verdad, lo que sucede tal y como es.

“Ante este nuevo estado de cosas, el reportero se ha encontrado con que necesita pensar, investigar y exponer con precisión, con lógica, los sucesos. En otras palabras, tiene la urgencia de métodos rigurosos para proceder y de técnicas para captar los hechos y redactarlos” (5).

Tales métodos y técnicas –cuya diversidad varía según las necesidades del investigador-- se conjuntan en el reportaje, “género periodístico del siglo XX” que permite al periodista satisfacer las necesidades informativas del lector contemporáneo, captando con profundidad la realidad.

Esa aparente “complejidad” en su estructura dificulta establecer una definición concreta del mismo. De hecho, “su capacidad de cambio, regeneración, metamorfosis, y evolución, convierte en relativo y riesgoso todo intento por clasificarlo o definirlo con linderos precisos” (6).

5. RIO Reynaga, Julio del. *El reportaje: el género periodístico del siglo XX*, en Revista de la Escuela Nacional de Ciencias Políticas. Pag 645.

6. ULIBARRI, Eduardo. *Idea y vida del reportaje*. Pag. 13.

De ahí que buena parte de los actuales comunicólogos parta del origen etimológico de la palabra: relato, informe: "más ampliamente (...) exposición detallada y documentada de un suceso, de un problema, de una determinada situación de interés público".

Según Vicente Leñero, "el reportaje profundiza en las causas de los hechos, explica los pormenores, analiza caracteres, reproduce ambientes, sin distorsionar la información; ésta se presenta en forma amena, atractiva, de manera que capte la atención del público" (7).

Lo anterior, claro, sin perder su cualidad de "relato esencialmente informativo" (8) de "...aspectos desconocidos de un suceso ya conocido, y que refleja las impresiones del escritor*" (9). Lo anterior, a fin "de ofrecer soluciones a problemas sociales" (10).

"Es, por consiguiente, una serie de noticias, de ampliaciones, de pormenores en torno a un hecho, un suceso, un lugar cercano a todos por su actualidad, por su localización, por el interés que a todos despierta y porque

7. LEÑERO Vicente, et al. *Manual de periodismo*. Pag. 185.

8. MARTIN Vivaldi, Gonzalo. *Géneros periodísticos*. Pag. 65.

(*) Sobre la participación o no del periodista en este sentido, las opiniones son contrastantes; la mayoría de autores recomiendan, sin embargo, abstenerse de emitir juicios o inmiscuirse en el relato.

9. GONZALEZ Reyna, Susana. *Los artículos de opinión y los géneros informativos*. s/p.

10. RIO Reynaga, Julio del. *Periodismo interpretativo: el reportaje*. Pag.16.

es con frecuencia, por todas estas circunstancias, algo relacionado con la vida del lector y en el cual el puede o debe intervenir" (11).

Estos y otros conceptos permiten definir al reportaje como el género periodístico que, previo análisis de exhaustiva investigación científica, relata muy al estilo del redactor detalles trascendentes sobre los orígenes y perspectivas de un suceso de interés actual. Esto a fin de que el lector actúe en consecuencia o motive futuras investigaciones.

Esta última cualidad, remarcada por Susana González Reyna como "principal función del reportaje", aunada a la escasa referencia que existe en torno al paradero de la decena de cintas buscadas por la Filmoteca de la UNAM, sirve de motivación para realizar el presente trabajo.

Claro, no faltan puristas —el maestro Julio del Río Reynaga cita, por ejemplo, a John Hohenberg-- quienes aseguran que este género "no trata de alcanzar ningún fin determinado, salvo el de presentar (al lector) todos los hechos que intervienen en una determinada situación".

La experiencia profesional ha demostrado, sin embargo, que un trabajo de esta índole puede constituirse en el punto de partida de una campaña editorial tendiente a resolver cuantas aristas puedan surgir en torno a determinado problema social.

"Cuando esto sucede el reportaje se ennoblece, porque

11. SIERRA Macedo, Ma. Julia. Citada por Susana González Reyna en *Los artículos de opinión y los géneros informativos*. s/p.

la cruzada (que puede emprenderse a través de una serie de entrevistas, editoriales u otros géneros periodísticos), intenta lograr algo que beneficie al público” (12).

En el caso concreto de este proyecto de tesis, puede erigirse en un incentivo para que el lector potencial –amante y no amante del cine-- sume sus esfuerzos en la búsqueda de estos filmes, cuya remota posibilidad de aparición permitiría indudablemente eslabonar varios capítulos importantes de nuestra cinematografía, amén de completarla.

Dado que de estas producciones no existen mayores referencias que las bibliográficas y hemerográficas –además de contadas fotografías y promociones de la época--, la metodología empleada se sustentó básicamente en la investigación documental (consulta y análisis de las fuentes antes enumeradas), y de campo (entrevistas con investigadores), previo planteamiento del proyecto.

Conforme se desarrolló la primera etapa, la información fue recabada en fichas de trabajo que, ordenadas y conjuntadas en 10 grupos (uno por cada cinta), permitieron conocer paulatinamente tanto la concepción y destino de cada producción, así como el momento histórico de su realización.

Su posterior análisis, aunado al de algunas fotografías, permitió trazar una segunda ruta de trabajo que, basada en la investigación de campo (entrevistas con especialistas cuyos datos también fueron asentados en tarjetas de trabajo) permitieron enriquecer los datos iniciales.

12. RIO Reynaga, Julio del. *Periodismo interpretativo: el reportaje*. Pag. 14.

Recopilado todo el material, se procedió a analizarlo, clasificarlo y ordenarlo para, una vez obtenidas las conclusiones, redactar cada artículo. Durante este proceso, cabe aclarar, fue necesario recurrir ocasionalmente a nuevas referencias bibliográficas o hemerográficas para abundar en detalles.

La investigación se estructura por tanto en 11 capítulos: uno dedicado a cada largometraje buscado, aparte de otro a los accidentados y no menos significativos inicios del cine en México. Estos permiten conocer la situación histórica que enmarcó la realización de cada uno de ellos, así como la influencia que en su momento ejercieron en la industria y, principalmente, en el público a través de la crítica.

Lo anterior se hace indispensable, sobre todo, para dilucidar si en algunos casos los contenidos fueron determinantes para su rechazo inicial y posterior desaparición, o si ésta se debió a otro tipo de imprevistos, como es el caso del incendio de la Cineteca Nacional u otros siniestros.

Independientemente de estos detalles, el texto permitirá también explorar asuntos relevantes en el desarrollo de nuestra cinematografía (quizá para muchos desconocidos), abarcando desde la llegada del cinematógrafo a nuestro país (1896), hasta la consolidación de la boyante y, hoy más que nunca, añorada época de oro (1943).

Esto, claro, sin soslayar las dificultades sorteadas (y casi siempre superadas) por los creadores, lo mismo en los albores de este quehacer, que en su posterior transición de la etapa silente a la sonora (fines de los años veinte), pasando por la consolidación y auge del cine documental hasta el surgimiento del argumental (1917).

Permitase erigirla también en sencillo homenaje para enaltecer el esfuerzo de estos heroicos pioneros que, a pesar de todas las adversidades (entre las que destaca el eterno avasallamiento de esa aplanadora llamada Hollywood), lograron forjar los cimientos de una industria nacional.

Por más vituperios que ésta se haya ganado de manera justa o injusta a lo largo de su existencia, debemos defenderla por representar al mismo tiempo una de nuestras manifestaciones artísticas más vastas, valiosas e inobjetablemente entretenidas del siglo que está por terminar.

I. EL CINE EN MÉXICO, AVENTURA SIN PAR

Hay unos chasquidos, y todo desaparece de pronto. Surge un tren que, como una flecha, se lanza directamente sobre el espectador. ¡Cuidado! Abalanzándose en la oscuridad, se dispone a transformarle a uno en saco de piel mutilada, lleno de picadillo humano y huesos rotos, y teme uno que destruya esta sala, esta casa donde abundan el vicio, las mujeres y la música, donde el vino corre a raudales, y no deja tras de sí más que ruinas y polvo. Pero, en realidad, no es más que un tren fantasma.

De este modo el escritor ruso Máximo Gorki testimonió en 1896 su experiencia luego de presenciar por primera vez una proyección de imágenes en movimiento. Alude, obviamente, a *La llegada del tren* (1895), vista incluida en los primeros programas exhibidos por emisarios de los hermanos Louis (1864-1948) y Auguste Lumière (1862-1954).

Como él, miles de mexicanos experimentaron similar sensación al enfrentarse a esta nueva aventura. Algunos de ellos, incluso, abandonaron despavoridos sus asientos por miedo a ser aplastados por la imponente locomotora que amenazaba con salirse del blanco lienzo en que era proyectada.

Iniciaba en nuestro país agosto de 1896. Escasos siete meses después de que, en la planta baja del Gran Café de París, un grupo de 33 espectadores franceses quedó fascinado al conocer el invento (28 de diciembre de 1895), nuestros

coterráneos sucumbían al encanto de lo que muchos catalogaron como “cosa diabólica”*.

La noche del jueves 6 de agosto el Castillo de Chapultepec fue el primer escenario donde el posteriormente llamado séptimo arte comenzó a escribir su historia en México. Ahí, el presidente Porfirio Díaz y familiares recibieron en privado a Gabriel Veyre y Claude Ferdinand Bon Bernard, dos de los doscientos camarógrafos contratados por los Lumière para difundir y comercializar su invento por todo el mundo.

En esa primera función se proyectaron once de las 57 vistas traídas por los galos; éstas fueron: *Regador regado*, *Jugadores de ecarté*, *Llegada del tren*, *Disgusto de niños*, *Quemadoras de hierbas*, *Juego de niños*, *Comitiva imperial en Budapest*, *Una plaza en Lyon*, *Bañadores en el mar*, *Comida del niño* y *Montaña rusa*. El espectáculo tuvo una duración de 20 minutos.

Tanto impactó el invento al dictador, familiares y veintena de invitados que, “después de degustar la cena de rigor, los franceses repitieron algunas vistas en obsequio a sus anfitriones. La primera velada cinematográfica de México se prolongó hasta la una de la mañana” (1), reseña el investigador Aurelio de los Reyes.

(*) Al ser diseñado como un aparato con fines científicos --explotaba los principios de la fotografía para registrar y estudiar fenómenos como la locomoción animal o el desarrollo de las plantas--, no faltaron religiosos que le atribulan poderes demoniacos o ser designado auténtica obra de espíritus malignos.

1. REYES, Aurelio de los. *Cine y sociedad en México*. Pag. 21.

Maravilla de la ciencia

Fue días después (viernes 14 de agosto de 1896) cuando, en el sótano del número 9 de la segunda calle de Plateros (hoy Francisco I. Madero), se dedicó función especial a la prensa para que comentaran el nuevo* espectáculo y los lectores se enteraran de las "maravillas de la ciencia" y acudiera a admirarlas.

La primera exhibición pública tuvo lugar el domingo siguiente en el mismo salón "espacioso y tapizado con elegancia". En las puertas se entregaba a los asistentes un programa de mano donde se promocionaba al cinefotógrafo como "el único aparato que ha logrado conseguir y conservar desde hace un año, la admiración de los países más ilustrados del viejo mundo".

Por 50 centavos, precio también pagado por luneta en teatro y zona de sombra en las corridas taurinas –lo que limitaba en principio el acceso sólo a los burgueses--, unos 40 asistentes presenciaron barra de ocho vistas: *Disgusto de niños*, *Las tulerías de París*, *Carga de coraceros*, *Demolición de una pared*, *El regador y el muchacho*, *Jugadores de ecarté*, *Llegada del tren* y *Comida del niño*.

(*) Tal calificativo era relativo, ya que meses antes la compañía Edison había filmado en Guadalajara con el kinetoscopio, máquina tragamonedas que permitía a un solo espectador observar por un visor rollos sin fin. Fue patentado en 1891 y comercializado en todo el orbe a partir de 1894. Se presentó en la capital durante enero de 1895; sin embargo su cualidad de no ser masivo provocó que pasara prácticamente inadvertido para el público mexicano.

“El espectáculo ofrecido por la sala debió ser similar al que se veía en los templos los domingos, si no era en la misa de 12, a la que usualmente acudían los ricos” (2), describe de los Reyes.

“Es necesario presenciar una exhibición para poder formarse una idea cabal del maravilloso efecto que produce. Basta decir que hay quienes no se conforman con verlo una vez...” (3), refirieron comentarios periodísticos de este espectáculo catalogado como “verdaderamente prodigioso”.

Con el paso de los años y paulatina disminución del precio de entrada, el cine fue consolidándose no sólo en el mayor entretenimiento y manifestación artística del siglo XX; también en la más excitante aventura del pueblo mexicano, sometido permanentemente a los vaivenes políticos, revueltas sociales y, sobre todo, limitaciones económicas.

La primera estrella

Además de difundir y comercializar el cinematógrafo, Veyre y Bon Bernard traían la encomienda de filmar y enviar a Lyon, Francia, aspectos pintorescos (léase exóticos) y actualidades de México, entonces auténtico “cuerno de la abundancia” gracias al impulso de Porfirio Díaz a la economía nacional. Una elevada producción de plata y la incesante expansión de los ferrocarriles, entre otras iniciativas, sustentaban tal crecimiento sin precedente.

2. REYES, Aurelio de los. Ob. Cit. Pag. 25.

3. *Noticias generales*, 18 de agosto de 1896.

La tarea de los emisarios se concentró en captar actividades oficiales y aspectos de la ciudad de México; surgieron así las dos primeras vistas: *Los alumnos de Chapultepec* y *El canal de la Viga*.

El mandatario se convirtió, posteriormente, en la figura central de tales filmes. Lo tomaron trotando a caballo (*El General Díaz paseando por el Bosque de Chapultepec*) y subiendo en el carruaje que lo transportaba del Castillo a Palacio Nacional (*Grupo en movimiento del General Díaz y de algunas personas de su familia*).

Estas imágenes le fueron presentadas en su residencia el domingo 23 de agosto, junto con *Escena en los baños Pane*. Estas sentaron las bases del incipiente cine mexicano. Y no sólo eso. También se convirtieron en propaganda política favorable al régimen que entonces se preciaba de ofrecer paz y prosperidad.

Consciente del impacto que esto podría tener en el extranjero, el jefe de la nación conminó a los enviados a mostrar sólo los aspectos positivos de la nación que gobernaba.

“Era tan premeditada y conscientemente elegida la imagen que se quería filmar del país, que los operadores del cinematógrafo hicieron un llamado, el 30 de agosto de 1896 en el periódico *Gil Blas*, para que las familias ricas se mostraran en el Paseo de la Reforma entre las 3 y 4 de la tarde, para filmar unas ‘vistas’ con luz propicia” (4).

Filmaron un total de 26 imágenes de vida cotidiana en México,

4. GARCIA, Gustavo. *El cine mudo mexicano. IX Memoria y olvido: Imágenes de México*. Pag. 18.

entre ellas: *Llegada de la campana histórica el 16 de septiembre*, *Un amansador*, *Indios al pie del árbol de la Noche Triste*, *Clase de gimnasia en el Colegio de la Paz*, *Antiguas Vizcaínas*, *Carga de rurales en la Villa de Guadalupe*, *Baile de la romería española en el Tívoli del Eliseo* y *Rurales a galope*.

Una de ficción, titulada *Duelo a pistola en el Bosque de Chapultepec*, escandalizó a la prensa mexicana por transgredir la misión testimonial atribuida en principio al cine. Muy lejana estaba entonces la posibilidad de que se aceptara como un medio de entretenimiento.

El impacto generado al interior del país fue, sin embargo, mayor de lo esperado. Una cualidad tuvo el cinematógrafo que hizo caer rendidos a cuantos desfilaron frente a una cámara.

Esa singular atracción fue descrita por Aurelio de los Reyes: "Con la toma de películas, los camarógrafos satisficieron, por una parte, su curiosidad de turistas; por la otra, al nacionalismo mexicano y la vanidad de la gente. Esperaban, con razón, que las personas retratadas acudirían en tropel al cine para verse acompañadas de familiares y amigos, y no se equivocaron. Supieron halagar a los diferentes grupos sociales y el cine penetraría hondamente en el corazón de la sociedad mexicana" (5).

A partir de entonces el carácter popular del cine se fortaleció.

Luego de permanecer por espacio de un mes en Guadalajara, los impulsores del nuevo arte regresaron a la

5. REYES, Aurelio de los. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. Pag. 11.

capital para presentar un segundo programa de vistas francesas, amén de otras filmadas en Jalisco. Entre éstas últimas baste citar: *Danza mexicana o jarabe tapatío*, *Pelea de gallos*, *Elección de yuntas en una bueyada*, *Baño de caballos* y *Proceso de ejecución del soldado Antonio Navarro*.

Un arte despreciado

En tanto, las funciones en el Cinematógrafo Lumière prosiguieron hasta los primeros días de 1897, cuando Veyre y Bon Bernard abandonaron suelo azteca rumbo a La Habana, Cuba. El 9 de enero Porfirio Díaz visitó el local de Plateros para despedirlos. A fin de que el mandatario estuviera cómodo, se negó la entrada al público.

Antes de partir, los galos vendieron todo a Ignacio Aguirre: su par de proyectores, las 57 vistas traídas de Europa... excepto la fórmula para hacer cine*. Nueve días más tarde (el 18 de enero), el flamante empresario reinició las funciones en la capital para, posteriormente en octubre, aprovechando la incesante expansión de la red ferroviaria, recorrer varias ciudades de provincia. A partir de ahí, el cine ya no conoció fronteras.

El inusitado éxito de este negocio y consiguiente demanda de nuevos materiales visuales despertó el espíritu

(*) Según documentos, trajeron el equipo indispensable para filmar y procesar sus películas, porque su compromiso fue "no revelar los secretos de la magia del cinematógrafo a ninguna persona".

empresarial de otros inversionistas. En el primer ramo, aparte de Aguirre, destacaron los tapatíos Guillermo Becerril (inauguró tres carpas en 1899) y Salvador Toscano, así como William Taylor Casanova, Federico Bouvi, Carlos Mongrand, Enrique Moulinié, Gonzalo T. Cervantes y los poblanos Jorge Stahl y Enrique Rosas.

Obligados por la escasez de vistas, éstos pronto se transformaron en camarógrafos y productores. El pionero en esta actividad fue también Ignacio Aguirre quien, asesorado por "expertos", filmó en 1897 *Riña de hombres en el Zócalo* y *Rurales mexicanos a galope*. Le secundó Toscano con *Norte de Veracruz*, *El Zócalo*, *La Alameda* y *Corridos de toros en plazas mexicanas*, exhibidas en el Cinematógrafo Lumiere, sala instalada por él mismo en la calle de Jesús María.

Si bien todavía no podía hablarse de influencias cinematográficas, dado el poco (por no decir nulo) arraigo logrado por el nuevo arte, éstas primeras producciones unían ya dos criterios imperantes en la época: informar, fin preponderante de las vistas francesas, y entretener y divertir, intención de los norteamericanos.

Esta última cualidad —plasmada con el registro de espectáculos como corridas de toros, peleas de gallos, escenas de teatro del género chico y fiestas populares— acentuó el descrédito ganado por las imágenes en movimiento entre los ya desde entonces exigentes y no menos malinchistas círculos intelectuales.

"(...) Cuando el cine llegó a México (le consideraron) prolongación de la prensa ilustrada y resultado de un

experimento científico, acorde con el positivismo de la época: se rechazó el cine argumental porque se consideraba que con historias ficticias se engañaría a la gente; el cine era ciencia y en cuanto tal debía mostrar 'la verdad'. En su mayoría, los camarógrafos habían pasado por la escuela preparatoria, bastión del positivismo mexicano" (6).

Exitos y crisis

Con todo y eso, al iniciar el siglo XX el centro de la capital estaba plagado de locales (existían 22) dedicados a la exhibición de cintas breves, proyectadas lo mismo a través del cinematógrafo, kinetoscopio y otros artefactos similares como el pasioscope, el ciclocosmorama y el aristógrafo*.

Ante tal oferta, algunos propietarios de locales y carpas optaron por probar suerte en la periferia, claro, viéndose obligados a reducir sustancialmente los precios de entrada de 50 centavos hasta dos. El resultado fue afortunado y, al cabo de unas semanas, el cine se consolidó en medio de distracción necesaria para el proletariado, perdiendo su carácter elitista.

6. REYES, Aurelio de los, et al. *A cien años del cine en México*. Pags. 20-21.

(*) Se trata del primer invento mexicano (patentado por Adrián Lavié) que permitía ver las películas en tercera dimensión. La palabra significaba escritura de las aristas. La técnica para ver la proyección era muy similar a la empleada hoy en día: gracias a la utilización de unos binoculares que, accionados eléctricamente, tapaban la vista de manera alterna y veloz, hacían que las imágenes se vieran "de bulto".

Y si 1900 registra el primer taquillazo en México, gracias al estreno de *La pasión de Jesucristo*, también la industria en ciernes enfrenta su primera de múltiples crisis: veinte de los 22 locales cinematográficos deben cerrar sus puertas por no ofrecer condiciones de seguridad adecuadas y, sobre todo, por la escasez de películas derivada de la ausencia de distribuidores.

“(... Acosados) por la prensa, alarmada por los continuos escándalos, por las protestas del público ante la mala calidad del espectáculo (--las raquícas remesas de filmes provocaba el rápido agotamiento del repertorio--)(,) los empresarios hubieron de alternar cine y variedades(.) Pero como el espectáculo era barato, improvisaron artistas (...) que se peleaban con el público” (7).

Tal caída se debió también a la oposición de la Iglesia que, de una u otra manera, trataba de impedir las exhibiciones de cortos de box norteamericano que, frecuentemente, ocasionaban escándalos.

La situación obliga pronto a los exhibidores a emprender un largo periodo de trashumancia que habrá de concluir en 1906, gracias al establecimiento de dos distribuidoras de película cinematográfica: la norteamericana Mexican National Phonograph Co., y la francesa Pathé Frères.

La llegada de sus directivos no sólo mejoró el abasto de material europeo y norteamericano, logrando satisfacer la creciente demanda de novedades; también propició la construcción o adaptación de locales para la exhibición en

7. REYES, Aurelio de los, et al. *A cien años del cine en México*. Pag 19.

distintas plazas de la república, y consiguiente fundación de sociedades de productores y exhibidores. Entre las más importantes figuró la Empresa Cinematográfica Mexicana, fundada por Enrique Echániz y Jorge Alcalde. El cine se consolidó en negocio.

"(... Pronto) se apreció un salto cualitativo en la concepción mexicana de la realización cinematográfica: se evolucionó de la 'vista', que era una simple panorámica o toma corta espontánea, a la película bien estructurada, que trataba de describir objetiva y cronológicamente los diferentes aspectos de algún hecho. Quedó atrás la 'actualidad' o nota informativa para dar lugar al reportaje (o documental) filmado" (8).

Viaje a Yucatán y Fiestas presidenciales en Mérida, dirigidos en 1906 por Salvador Toscano y Enrique Rosas, respectivamente, son ejemplos de esta tendencia que parece terminar en 1908 cuando se filma *El grito de Dolores*, ficción argumental actuada y dirigida por Felipe de Jesús Haro. La gestación de esta tendencia, sin embargo, se frenó por la llegada de la Revolución, conflicto que crearía la primera escuela documentalística del mundo.

Aún así, en 1910, con motivo de la conmemoración del Centenario de la Guerra de Independencia, Salvador Toscano, los hermanos Salvador, Guillermo y Eduardo Alva y Enrique Rosas refuerzan el documental con trabajos como *Fiestas del Centenario*, *El desfile del 16 de septiembre*, *Maniobras militares en Anzures*, *Llegada del general Polavieja a México* y *Entrega del uniforme de Morelos*.

8. DAVALOS Orozco, Federico. *Albores del cine mexicano*. Pag 18-19.

Entre caudillos y balazos

Los 26 años del segundo periodo de Porfirio Díaz en el poder, aunados a la conquista de su octava reelección por un sexenio más, detonaron el descontento de los millones de mexicanos que, incitados por Francisco I. Madero --a su vez abanderado por el Plan de San Luis--, iniciaron la Revolución el 20 de noviembre de 1910.

El territorio nacional se convulsionó a lo largo y ancho. Los levantamientos armados, en principio, no fueron significativos, pero adquirieron fuerza paulatinamente. En 1911 el ejército federal difícilmente oponía resistencia. Ese año Madero asumió el poder.

Los combates de los insurrectos pronto captaron la atención de los camarógrafos, convirtiéndose los primeros en noticia y figuras del cine mexicano. Las exhibiciones de estos filmes, cabe hacer notar, obtuvieron enorme acogida del público, ávido de estar enterado de cuanto ocurría en esta guerra civil; película que llegaba de cualquier frente, misma que era devorada.

El hecho no sólo marcó el inicio y consolidación de un buen negocio que derivó en la apertura de medio centenar de salas; también transformó la concepción del cine que, del simple retrato de escenas de la vida cotidiana --que no hacían más que idealizar la imagen de México--, se valoró en lo sucesivo por su registro de la realidad plena, por su objetividad, por su valor testimonial o documental.

Las retribuciones económicas y, sobre todo, honoríficas

que estos trabajos redituaban a sus autores propiciaron, a su vez, el surgimiento de una camada de camarógrafos dispuestos a acompañar a los caudillos en cruentas batallas, aún poniendo en riesgo su vida. En la lista figuraban los hermanos Alva, Jesús H, Abitia, Salvador Toscano, Julio Lamadrid y Jorge Stahl.

“El ferrocarril favoreció el desplazamiento veloz de ejércitos y cineastas(...) que ofrecían(,) con unos cuantos días de diferencia(,) imágenes de la Revolución (no consignadaspor) la prensa o (...) deformadas por el partidismo verbal. (...) Los documentalistas filmaron todo obligados por la competencia, por ‘vender noticias’(;;) lo que el competidor no pudiera filmar, captar lo que ningún otro camarógrafo tuviera, llegar a donde sólo la tropa y las balas estaban” (9).

Esa característica, según Aurelio de los Reyes, llevó al cine mexicano a vivir una real “edad dorada”, “(...) porque retrataba hechos reales. Informaba al público, aunque la intención de los camarógrafos no era hacer cine político. Había unidad entre el público y los temas. Los camarógrafos retrataban a la gente común y corriente y ésta acudía al cinematógrafo para verse o para admirar a sus caudillos predilectos” (10).

Insurrección de México, Asalto y toma de Ciudad Juárez, Los acontecimientos de Ciudad Juárez, Viaje del señor Madero de Ciudad Juárez a la ciudad de México, Viaje de Madero al sur del país y Los sucesos sangrientos de Puebla, retratan momentos importantes de la vida nacional en esta fase.

9. GARCIA, Gustavo. Ob. Cit. Pag. 28.

10. REYES, Aurelio de los. *A cien años del cine en México*. Pag. 32.

Claro, algunas otras productoras —sobre todo las fundadas en estados donde la revuelta no fue tan severa— optaron por mantenerse al margen de los acontecimientos, derivando en una serie de producciones con no menos valor histórico.

Entre éstas pueden mencionarse: Inhumación del periodista Trinidad Sánchez Santos, Funerales de Justo Sierra, Juegos Olímpicos, Desfile del 16 de septiembre, Arcos Triunfales en la Avenida de San Francisco, Carrera de autos *Imparcial-Puebla*, *Vuelo de aviadores en el campo de Balbuena*, *Concurso de aviones*, *Fiestas de Covadonga*, *Tumulto en la Cámara de Diputados* y *Regatas en Xochimilco*.

Tiempos de recesión

Incontenible, la violencia revolucionaria no tardó en hacerse presente en la ciudad de México. Tras sortear quince meses de gestión enfrentando la rebelión zapatista, el asedio de la prensa, oposición legislativa y la permanente conspiración de los porfiristas, Francisco I. Madero fue destituido y asesinado junto con José María Pino Suárez como consecuencia de la sedición conocida históricamente como Decena trágica. Fue llamada así por los diez días de intenso combate librados en la ciudad.

Las riendas del país fueron tomadas por Victoriano Huerta, cómplice de la conspiración fraguada por Bernardo Reyes y Félix Díaz. La ilegitimidad de su gobierno, repudiada en todo el país mediante levantamientos, se sustentaría en drásticas medidas que se extendieron al cine, dadas las reacciones que despertaba.

Una de ellas fue incrementar la censura en algunos documentales, a fin de erradicar alusiones desfavorables a su régimen. Lo anterior propició que el género perdiera su imparcialidad; "en la pantalla, los combates entre huertistas y revolucionarios se volvieron himnos propagandísticos en honor del usurpador" (11).

Pero el gusto le duró poco. El gobierno de los Estados Unidos le negó el reconocimiento y en 1914 hizo desembarcar a sus infantes de marina en Veracruz. Tal intervención, aunada al auge del movimiento constitucionalista encabezado por Venustiano Carranza, terminó por derrocarlo el 15 de julio de ese año.

Sin embargo, aquel cine que durante años mostró la verdad de los hechos, fue relegado paulatinamente para dar origen al cine mexicano de argumento.

Además, apenas consumado el derrocamiento del usurpador, las discrepancias acerca de cómo solucionar problemas nacionales produjo un rompimiento en el seno de las tres principales fuerzas revolucionarias: carrancistas, zapatistas y villistas. Esto también repercutió en el desarrollo de la industria.

Jesús H. Abitia capta los acontecimientos de este nuevo episodio. Destacan, entre otros: *Avance de Villa sobre Torreón*, *Bombardeo de barcos por avión villista*, *Ocupación de Guadalajara por Obregón*, *Corrida de toros en celebración de la toma de Guadalajara*, *Entrada de Obregón a la capital*, *Obregón ante la tumba de Madero*, *Entrada de Carranza a la capital* y *Entrada triunfal de Villa y Zapata a la ciudad de México*.

11. GARCIA, Gustavo. Ob. Cit. Pag. 35.

Súbitamente, el cine se convirtió en especie de termómetro social. El descontento del público ante la inagotable violencia comenzó a advertirse en cada una de las exhibiciones; los personajes políticos que aparecían en las pantallas eran aplaudidos o abucheados, según el momento político.

Las constantes alteraciones, propiciadas por enfrentamientos de diversos bandos, derivaron en trabas para la proyección de ese tipo de materiales. En consecuencia, las recaudaciones en taquilla disminuyeron, obligando a dejarlos de financiar paulatinamente.

"Durante el transcurso de 1915, la situación se agravó y, como en 1911, los capitalinos se olvidaron del cine durante largos meses. Tanto el cine como el teatro pasaron por una época de recesión económica. La pacificación llegó con Venustiano Carranza. (...) La actividad en todos los ámbitos vuelve a comenzar. El cine no permaneció al margen" (12).

Pérdida de la inocencia

Gracias a esa nueva estabilidad social y económica, así como al auge cobrado por el cine como espectáculo, fue posible la creación de las primeras compañías productoras de películas y, por consiguiente, el surgimiento de los primeros actores. Sólo que, ante la falta de un estilo propio, los creadores se vieron obligados a

12. ROSSI, Eduardo. *Lo que el tiempo se tragó*. Revista *Otro cine* No. 3. Julio-Septiembre de 1975.

adoptar escenas dramáticas y comedias de filmes europeos y americanos, ya que éstos gozaban de mayor aceptación entre el público hastiado de la violencia inmediata de tantos años.

“En el panorama de la exhibición de cine extranjero es notorio un desplazamiento de cine francés a favor del italiano y un creciente desarrollo del “culto a la estrella”, fenómeno éste que terminaría por convertirse en el elemento fundamental de las industrias cinematográficas de todo el mundo” (13).

El estreno de la película de corte histórico *1810 o los libertadores de México* (1916), rodada en Mérida por Manuel Cicerol Sansores, emprendería una nueva etapa que, aunque también afectada por diversos factores, logró forjar los cimientos de una industria que, años más tarde, no sólo se constituiría en puntal de la economía nacional; también en una de las contadas aventuras artísticas que lleva escribiéndose ya más de un siglo.

El desarrollo del cine mexicano a lo largo de este tiempo ha sido descrito concisa y acertadamente por un grupo de investigadores comandados por Juan Felipe Leal.

“(…) Fue un hecho definitivo: enseñó a los hombres a mirar con los ojos y a narrar con las imágenes(.) También fue un hecho cambiante: los mudos aparatos de manivela se transformaron en equipos que producen sonido y movimiento; los efímeros jacalones se volvieron salas permanentes, amplias y lujosas; los actores comprendieron que no harían más teatro y los directores, que deberían hablar en un lenguaje propio y distinto; las compañías se multiplicaron y

13. CINETECA Nacional. *Homenaje a los iniciadores del cine en México (1896-1938)*. Pag. 19.

especializaron en producción, distribución, propaganda y tantos oficios; y los espectadores abandonaron para siempre la edad de la inocencia..." (14).

14. LEAL, Juan Felipe, et. al. *El arcón de las vistas*. Pag. 7.

II. LA LUZ: LÁNGUIDO INICIO DE UNA PROMETEDORA INDUSTRIA

El anuncio en periódicos de su estreno comercial generó enorme revuelo en la época. "Salón Rojo (Madero y Bolívar). Hoy viernes 8 de junio de 1917, día brillante para la cinematografía nacional. La hermosa película de arte patrio, *La luz*, en 4 partes, que constituye el primer triunfo de la cinematografía mexicana. Inicia la serie de espléndidas victorias que esperan al arte (fílmico) nacional; surge como un bello apoteosis (sic) de nuestras industrias y artes..." (1).

Con éstos y otros adjetivos no menos rimbombantes, cronistas promovieron en sus diarios la proyección de ésta, primera cinta mexicana de argumento filmada en estudios de la capital. La expectativa fue tal que a la exhibición inaugural asistió el presidente Venustiano Carranza, "como un impulso al arte nacional".

La rubia quinceañera Emma Padilla y Ernesto J. Agüeros protagonizaron este drama subtulado *Tríptico de la vida moderna*, cuya realización adjudica la mayor parte de los investigadores al fotógrafo michoacano Ezequiel Carrasco (1900-1978). Aunque hay quienes la atribuyen al francés J. Jamet o al también mexicano Manuel de la Bandera, productor del filme vía la empresa México Lux, S.A.

1. . REYES de la Maza, Luis. *Salón Rojo. Programas y crónicas del cine mudo en México*. Pag. 170.

Sea quien haya sido su realizador, este primer intento por establecer una verdadera industria en la capital obtuvo una retribución que permitió vaticinar su éxito.

"(...) *La luz* fue ovacionada por el público, por sus bellos contrastes fotográficos y por el alarde de sus virajes –cambios de color en las escenas*, conseguidos por trucos de laboratorio--" (2), resaltan artículos periodísticos en torno a esta historia escrita por un francés de apellido Gening, basándose en la cinta italiana *El fuego (Il Fuoco)*, 1915, de Piero Fosco. Este último fue el seudónimo utilizado por Giovanni Pastrone.

El hecho de estar también inspirada en la novela homónima de Gabriele D'Annunzio convirtió a esta coproducción con el gallo Max Chauvet en blanco de feroces críticas que, en su momento, impidieron le fueran reconocidas cualidades artísticas y, sobre todo históricas.

Una de las más significativas es el hecho de que, desde este primer intento, Ezequiel Carrasco (uno de los fotógrafos oficiales del Observatorio Nacional de Tacubaya) dejó manifiesta la necesidad de mostrar en pantalla los bellos paisajes mexicanos. La fórmula redituó excelentes dividendos para la industria años más tarde y, de hecho, lo sigue haciendo hoy en día, sólo que para lucimiento de las producciones extranjeras.

"*La luz* a la postre resulta una curiosa alegoría de las

(*) Durante la etapa silente se volvió práctica común entre los productores matizar de un solo color las secuencias de sus películas, a fin de hacerlas más atractivas al público.

2. GARRIDO, Felipe. *Luz y sombra. Los inicios del cine en la prensa de la ciudad de México*. Pag. 40.

constantes que prevalecerán en la producción nacional; se inspiraba en un arquetipo extranjero, pero mostraba escenas típicamente mexicanas. El cine mexicano será conocido en el extranjero por esto último. La base de la cinematografía mexicana quedaba ahí, y sobre ella se construiría el edificio que conservaría intactas algunas de sus características” (3).

Aunque usted no lo vea

Pero colocar los cimientos de este “edificio” no fue trabajo sencillo. Más si se toman en cuenta las carencias tanto económicas como técnicas imperantes en el país de aquellos años. Las primeras derivadas del proceso post revolucionario; las segundas del escaso conocimiento del oficio filmico (iluminación artificial, sobre todo) por parte de los mexicanos.

Y es que son contados los antecedentes de esta primera cinta de argumento realizada en la ciudad de México. Destaca, entre otros, por parte de Salvador Toscano, la filmación en 1898 de un brevísimo *Don Juan Tenorio*; y, por conducto de Felipe de Jesús Haro, en 1910, *El grito de Dolores*. De éste último, por cierto, aparece un fragmento en *Memorias de un mexicano*, recopilación de imágenes captadas por Salvador Toscano.

Al paso de los años se presentaron nuevos intentos, lo mismo en la capital --*El aniversario de la muerte de la suegra de Enhart* (1912), de los hermanos Alva--, que en Yucatán, entidad donde se gestaron algunas de las propuestas más importantes de la incipiente industria.

3. REYES, Aurelio de los, et al. *A cien años del cine en México*. Pag. 40.

Además, la filmación y consiguiente proyección de documentales de la Revolución Mexicana, en boga durante la primera mitad de esta segunda década, se fue abandonando paulatinamente. Lo anterior debido a que las exhibiciones se convirtieron en termómetro social que alteraba el orden público, ya que los personajes políticos aparecidos en pantalla eran aplaudidos o vitoreados, según la opinión de los asistentes o alternativas del momento.

Erigido democráticamente en medio de expresión del sentir popular, el cine se convirtió en indicativo de que algo estaba por ocurrir.

Primeras estrellas

Precisamente al percatarse del poder educativo y, mejor aún, propagandístico del cine, Venustiano Carranza instrumentó diversas estrategias para impulsar su desarrollo. Aparte de becar a las hermanas Dolores y Adriana Elhers para estudiar la especialidad en los Estados Unidos, apoyó en 1917 la creación del curso denominado Preparación y Práctica de Cinematógrafo.

De su impartición en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Dramático se encargaba Manuel de la Bandera, una de cuyas primeras discípulas fue Emma Padilla, a la postre heroína de *La luz*.

“En 1916 se tenía la firme creencia de que no tardaría en surgir la industria cinematográfica mexicana, a la que se debía cimentar sólidamente. Ella sería grande y próspera en la medida

en que sus futuros integrantes se prepararan y perfeccionaran” (4), ha deducido el investigador Aurelio de los Reyes.

Artículos periodísticos que constatan el “creciente entusiasmo” de muchachos que practican la mímica cinematográfica con el anhelo de emprender la carrera de actores sirven para sustentar el profundo cambio que se registraría entonces en el concepto del cine. De ser un medio que se limitaba a retratar personas o asuntos de interés, habría de convertirse en otro que contara historias valiéndose del argumento, a fin de ofrecer esparcimiento a un pueblo hastiado de violencia revolucionaria.

“...La vista se agotó a sí misma; lo que se buscaba era hacer *films d’art* (películas cuyo prestigio descansaba en la escenificación de un drama famoso), según los cánones de otras cinematografías. A la vista mexicana se le negó la posibilidad de desarrollar el lenguaje cinematográfico, y éste se aplicaría al nuevo cine” (5).

Antes de filmarse *La luz*, Felipe de Jesús Haro –realizador en la península de Yucatán de *1810 o los libertadores de México** (1916), primer largometraje de ficción del cine mexicano-- emprendió en la capital el rodaje del melodrama *Fatal orgullo* (1917), fotografiado también por Carrasco y con

4. REYES, Aurelio de los. *80 años de cine en México*. Pag. 57.

5. REYES, Aurelio de los. Ob. Cit. Pag. 58.

(*) Ocasionalmente también se le encuentra como *¡Los libertadores!* Con este título se exhibió en la capital el 15 de septiembre de 1916 en el teatro Hidalgo, pero pasó inadvertida para los cronistas de entonces.

Gilda Chávarri a la cabeza del reparto. Pero su terminación se pospuso indefinidamente debido a problemas financieros.

Así, sin más armas que su afición y entusiasmo, estos precursores se lanzaron literalmente a la aventura, escudándose en un argumento basado en la novela italiana *Il Fuoco*, cuya trama escandalizó a la bien portada y ejemplar sociedad europea de principios del siglo XX.

Y La luz se hizo...

Cuarenta días de arduo trabajo y siete mil pesos de entonces (aunque hay quienes aseguran que sólo fueron cuatro mil) se requirieron para recrear lo que un crítico catalogó de “dramón terrible”, y en cuyo reparto también participaban Evelia Padilla (hermana de Emma), Margarita Cantón, Carlos de Juambelz, Carlos Clindor y Francisco Escobedo.

Estructurada en tres fases (*Amanecer, Cénit y Ocaso*) –de ahí el subtítulo *Tríptico de la vida moderna*–, la trama de *La luz* narra la historia de un hombre joven (Ernesto J. Agüeros) que, enfermo y plagado de amargura, encuentra en bella pero voluble joven (Emma Padilla) una nueva razón para vivir.

Los Viveros de Coyoacán enmarcan el accidental inicio del romance que lleva a los protagonistas a recorrer otros bellos lugares como San Angel Inn, Chapultepec y Xochimilco. En este último destaca la legendaria belleza de sus chinampas, socorrido escenario en producciones futuras. Pero conforme transcurre el tiempo, el sentimiento de la heroína empieza a decaer.

Hipólito Seijas, considerado precursor de la crítica cinematográfica en México a partir precisamente de este año (1917), reseñó de manera singular el desarrollo. "...Ella dice que su amor ha llegado al ocaso y que es necesario separarse; y mientras él lleva el corazón destrozado, ella se dedica a seguir revoloteando, como mariposa de luz, alrededor de otros corazones. El enferma de nostalgia (...) y antes de morir se dedica a vagabundear por los lugares (...) en que solía pasear con su viejo amor (...)." (6)

El desenlace es telenovelesco. Mientras deambula por las chinampas de Xochimilco, él la sorprende besándose con otro; a los pocos días muere. Al enterarse del suceso por el periódico, la descorazonada mujer asiste al funeral para depositar en el féretro de su amado un rizo de pelo y un ramo de rosas.

Si bien la diferencia de edades entre los protagonistas no era el punto medular de la cinta mexicana –como ocurría con *El fuego*, que relataba las relaciones de D'Annunzio con la actriz Eleonora Duse, varios años mayor que él--, aquella fue considerada remedo poco afortunado de ésta.

Esto no sólo por parodiar con "poco talento" el tríptico de Piero Fosco (dividido en *La chispa*, *La llama* y *Las cenizas*), sino también por la burda imitación de Emma Padilla, vecina de la colonia Santa María, a los gestos, miradas y artificiosas actitudes de la entonces popularísima diva italiana Pina Menichelli.

6. SEIJAS, Hipólito. *El Universal*. 16 de mayo de 1917.

Del primer aspecto se resaltaba el incorrecto enlazamiento de secuencias y la falta de interés dramático. De la actriz mexicana --propuesta para el papel estelar por el propio Ezequiel Carrasco-- su falta de personalidad. Aunque algunos cronistas no dejaron de reconocer los posibles alcances de la primera estrella del joven cine mexicano.

“En la formación del estilo literario se recorren tres gradaciones: la copia, la imitación y la creación. Cosa idéntica acontece con los artistas; (...) Y (Padilla,) que nos acaba de ofrecer las primicias de su obra, (...), está en el primer grado (...) Escogió por modelo a Pina Menichelli, tal vez más que debido a un examen estético, alucinada por la polvareda de entusiasmo y popularidad que logró levantar con sus creaciones la eurítmica italiana. En las sucesivas películas que imprima se irá despojando de toda influencia extraña para revelarnos al fin los dones de su personal temperamento” (7).

Film d'art mexicano

La razón para adoptar esta tendencia artística --catalogada por Aurelio de los Reyes como nacionalismo cosmopolita, “porque trataba de mostrar asuntos claramente inspirados en las películas italianas de las divas, pero enmarcados en escenarios nacionales” (8)--, era más que obvia.

Si bien desde su nacimiento (1896) y hasta 1913 el cine

7. *Revista de Revistas*. 8 de abril de 1917.

8. REYES, Aurelio de los. *Medio siglo de cine mexicano*. Pag. 68.

francés logró granjearse la preferencia del público mexicano, el italiano hizo lo propio de 1913 a 1920 gracias a la Primera Guerra Mundial, y a que sus temas (pasiones tormentosas, triángulos amorosos, incestos, etcétera, interpretados por sensuales divas), captaron el interés de una audiencia cansada de ver vistas donde la estrella eran los acontecimientos o caudillos de la Revolución.

Así, ante este auge y las limitaciones económicas reinantes en 1917, los pioneros del largometraje mexicano determinaron recurrir al modelo del *film d'art* italiano, con sus tormentosos melodramas desarrollados en los altos círculos de la burguesía.

La tónica, aunque no muy bien vista por la mayoría de críticos –ya desde entonces empecinados en reconocer más errores que aciertos en la producción nacional–, obtuvo contados adeptos. “Este filme nos ha demostrado que en México pueden hacerse buenas películas, pero siempre que los directores o empresarios procuren argumentos de buen gusto y originales” (9).

Comentarios como éste, sin embargo, no lograron contrarrestar la indiferencia y abierto rechazo del público a la naciente producción nacional. Y, peor aún, al desinterés manifiesto de los productores no tardaría en aunarse el del Estado, más preocupado en acallar los todavía persistentes brotes reaccionarios.

Tal situación en conjunto lleva a suponer las causas que propiciaron la poca valoración y consiguiente descuido de este primer largometraje de argumento filmado en la ciudad de México.

9. GONZALEZ, Jesús B. *Pegaso*. No. 16, 29 de junio de 1917.

De la poca comprensión obtenida daba cuenta con enorme sentido crítico la actriz Emma Padilla: "(...) Recuerdo que (...) *La luz* tuvo un costo de cuatro mil pesos, incluyendo sets, sueldos vestuario y película. En cambio, (...) les produjo a los hermanos Granat un dineral. (...) El gobierno nunca ha querido ayudarnos. La Secretaría de Educación Pública ha gastado sumas fabulosas de dinero en pensionar a ridículas escritoras extranjeras, en comprar libros de filosofía y en decorar paredes, sin tomar en cuenta que la mejor propaganda cultural la hubiera hecho el cine. Una buena película mexicana, vale más que un discurso político y una exposición gráfica de nuestras bellezas naturales, de nuestros adelantos artísticos, perdura más que las frases torturadas de 'patria', 'libertad', 'americanismo'" (10).

Al paso de los años, sus palabras conservan aún mucha cuota de verdad.

De una u otra forma, satanizada o no, la coproducción de Manuel de la Bandera y Max Chauvet se erigió en auténtico detonador de la producción comercial de cine en nuestro país. A partir de su difusión comenzaron a proliferar no sólo nuevos proyectos filmicos, sino también compañías productoras y construcción de estudios que exigieron mayor organización y especialización del trabajo.

Todo esto en conjunto, y ya una vez superado el conflicto revolucionario, permitió a esta industria cobrar fuerza paulatinamente, hasta llegar a constituirse años más tarde en la principal generadora de divisas, después del petróleo.

10. RAMIREZ, Gabriel. *Crónica del cine mudo mexicano*. Pag. 226.

III. EN DEFENSA PROPIA, PIONEROS VS. HOLLYWOOD

Miércoles 24 de marzo de 1982. Ciudad de México. 18:54 horas. Una fuerte explosión cimbra las instalaciones de la Cineteca Nacional, ubicada en Río Churubusco y Calzada de Tlalpan. En minutos, el fuego invade la totalidad del inmueble que resguarda gran parte del acervo filmico de nuestro país.

Durante varias horas, un ejército de bomberos lucha heroicamente por salvar algunas vidas y más de seis mil títulos --la mayoría filmados en nitrato de celulosa--, resguardados ahí desde hace más de ocho años*.

La inflamabilidad de este material, así como con el que están fabricadas las butacas y tapizadas las salas de proyección contiguas a las bóvedas, hace vanos los intentos de los persistentes *tragahumo*.

Finalmente, parte importante de la historia del cine mexicano queda reducida a cenizas.

En el recuento de los daños se confirma: de por sí incompleta --debido en gran parte al descuido de sus responsables--, la producción silente (1896-1929) se ha perdido en un 95 por ciento. Según estimaciones de investigadores, consistía en más de 130 largometrajes, además de noticieros, documentales y cortos.

(*) El archivo fue inaugurado el 17 de enero de 1974.

Entre los primeros se encontraba precisamente *En defensa propia* (1917), como parte de un lote de diez películas entregado a la dependencia en calidad de depósito por familiares del productor Enrique Rosas.

Se trataba éste del primer fruto de un esfuerzo que, por establecer el cine industrial en México, emprendió el fotógrafo, exhibidor y a la postre director de la célebre cinta muda *El automóvil gris* (1919), en colaboración con la popular cantante de operetas y zarzuelas Mimí Derba (¿1893?-1953).

Hollywood a la mexicana

A diferencia de los años post revolucionarios, en 1917 México vivía una situación favorable. Aparte de enmarcar la promulgación de nuestra actual Constitución (5 de febrero), el primer trimestre de ese año ofreció condiciones propicias para cimentar las bases de lo que, más tarde y tras superar diversos obstáculos, se constituyó en una auténtica industria filmica.

El total apaciguamiento de los ánimos caudillistas y la propuesta de un modelo de desarrollo capitalista bajo la batuta del Estado generó tal optimismo en la incipiente burguesía y otros sectores medios —principalmente artesanos, comerciantes, profesionistas y maestros—, que de inmediato se propusieron erigir un Hollywood a la mexicana.

La iniciativa fue influida no sólo por la cercanía geográfica con la entonces pujante Meca del cine, donde grandes figuras como Charles Chaplin y Mary Pickford vivían sus épocas de

gloria; también la determinó la decadencia registrada en la producción europea debido a la primera guerra mundial, conflicto aprovechado por productores norteamericanos para impulsar sus filmes en todo el orbe.

Siguiendo esas pautas, Derba y Rosas fundaron en marzo de 1917 la compañía Azteca Film, misma que construyó sus propios estudios en pleno centro de la ciudad (esquina de Juárez y Balderas). Ahí se filmaron cinco de las doce producciones realizadas ese año.

La primera de ellas fue justamente *En defensa propia* que, con argumento escrito e interpretado por la propia tiple, dirigió el actor español Joaquín Coss (1866-1947). Y aunque la crítica lo catalogó unánimemente como simple "melodrama casero", el proyecto cobra trascendencia por diversas razones.

Aparte de ser el precursor del cine industrial en nuestro país, se erigió en "boceto del tema de las madres (abnegadas) que proliferarán en el cine sonoro" (1).

Con el paso de los años adquirió otra significación especial. Al iniciarse su rodaje (3 de mayo de 1917), nadie imaginó que una de las jóvenes actrices secundarias se convertiría en principal figura de nuestro séptimo arte. Se trata de la veracruzana Sara García (1896-1980), cuyas notables caracterizaciones de anciana en centenares de cintas le harían acreedora al todavía inarrancable mote de *Abuelita del cine mexicano*.

1. REYES Aurelio de los. *80 años del cine en México*. Pag. 61.

Folclor cinematográfico

Llamada en realidad Sociedad Cinematográfica Mexicana Rosas, Derba y Cía., Azteca Film tenía como objetivo recrear “hechos sobresalientes de nuestra historia patria, (así como) las leyendas y tradiciones de nuestro folclor”, según testimonio de la propia empresaria. Para tal encomienda también contó con el apoyo del encumbrado general carrancista Pablo González, a quien con frecuencia se le ligó sentimentalmente.

“Una vez levantados los departamentos destinados a escenarios (...), se hicieron contratos con libretistas, actores, pintores, maestros de baile, directores de escena, y con cuantos debían intervenir en los ensayos y desempeño de las obras que se proyectarían en la pantalla (...)” (2), reseñó el cronista R. Cabrera en el diario *El Pueblo*.

“... Y se comenzó a trabajar con la ayuda del suficiente capital en metálico que(,) si bien no permite hacer todo lo proyectado con la fastuosidad y grandeza que la exigencia pudiera, sí proporciona los medios de poner las producciones de esa casa con el decoro y propiedad(,) que son como hermanos inseparables del verdadero arte” (3).

Entre los actores seleccionados para trabajar en la cinta figuraron: María Caballé, Julio Taboada, Catalina D’Erzell, Nelly Fernández y el propio Joaquín Coss. Su experiencia, aunada al indiscutible talento derrochado por la Derba en sus actuaciones

2. CABRERA, R. *El Pueblo*, 15 de julio de 1917.

3. CABRERA, R. Ob. Cit.

en el Teatro Principal y al fogueo adquirido por Rosas en Europa, hizo vaticinar el éxito.

“En teoría, se deducía que del estudio saldrían las primeras películas auténticamente profesionales y(,) en verdad, ésa era la única posibilidad real para quienes habían invertido tanto en el proyecto sin disponer de ninguna (...) información o experiencia cinematográfica como no fuera la de seguir lo más cerca posible a los modelos extranjeros que les habían precedido” (4).

Pero una vez más la implacable exigencia de los críticos de la época se encargó de impedir cualquier posibilidad de triunfo, no obstante el aprecio que manifestaban por la bella Mimí Derba, conocida entonces como la mujer de “cuerpo romano”.

Promesas incumplidas

Estructurada en diez episodios, *En defensa propia* mostraba las relaciones incestuosas en el seno de una familia de clase media. El estilo parecía ser muy similar al de los seriales actualmente producidos por Televisa.

Huérfana y en total desamparo, Enriqueta (Mimí Derba) se emplea como institutriz de la pequeña hija del joven y rico viudo Julio Mancera (Julio Taboada). Nace el amor entre ambos y se casan. El drama inicia con la llegada de París de Eva (María Caballé), refinada pero voluble y casquivana prima

4. RAMIREZ, Gabriel. *Crónica del cine mudo mexicano*. Pag. 64.

de Julio, quien, valiéndose de diversas artimañas, lo hace víctima de sus encantos.

Desesperada por salvar su matrimonio y al esposo fugitivo, la heroína aprovecha un baile de disfraces organizado por Eva para que ésta sea sorprendida por todos los concurrentes en amoroso idilio con Mauricio, amigo de la casa. Julio "es testigo de la insinceridad de 'la otra'. Todo termina en final feliz porque la joven actuó en defensa propia" (5).

Aunque algunos cronistas no se tentaron el corazón para calificar el argumento de "trivial, carente de interés y de emoción" y hasta "infantil", no sin soslayar sus evidentes tintes aristocráticos (comprobables en las contadas fotografías existentes), otros prefirieron omitir cualquier opinión, fuera por el respeto que tenían a Mimí Derba o, de plano, para no obstaculizar el desarrollo de este nuevo arte.

La primera tendencia, sin embargo, parecía estar orquestada por un sector de la crítica malinchista, al que evidentemente impresionaban más los avances fotográficos y la pericia de los ya experimentados cineastas europeos o norteamericanos.

Baste aludir a un artículo publicado por el punzante crítico Roberto el Diablo: "*En defensa propia* adolece de dos capitales defectos: su largueza injustificada y el amontonamiento de sus paisajes, cosas ambas que fatigan inútilmente al espectador más condescendiente. (...Hay) muy poco gusto en la selección de los paisajes. Es claro que los canales de Xochimilco se

5. REYES Aurelio de los. Ob. Cit. Pag. 61.

salvan con su sola belleza natural, pero si en lugar de tomarlos a pleno sol, se les hiciera aparecer a los fulgores vesperales o bañados en luz de luna, el efecto sería maravillosamente encantador(.) ¿No se han fijado en las vistas italianas, cómo la bahía napolitana casi nunca aparece en pleno día?” (6).

Otra nota anónima sentenciaba: “Mientras Europa mande películas dirigidas personalmente por Gabriel D’Annunzio, es muy natural que se noten deficientes los esfuerzos literarios de la señora Derba” (7).

Pero lo que más desagradó a los inconformes fue el incumplimiento de la actriz a su promesa de filmar argumentos que mostraran asuntos nacionales y de interés histórico. Sus razones tuvo; principalmente el temor a que el público no aceptara la “obra educativa” que pensaba ofrecer por estar acostumbrado a los melodramas pasionales provenientes de Europa.

Inigualable fotografía

Esa inconformidad se manifestó desde el inicio mismo de rodaje –con ataques al cuerpo técnico y actores--, y se recrudeció después de su estreno, ocurrido el 14 de junio de 1917 en el teatro Arbeu.

Y si bien los espectadores ovacionaban este trabajo al término de su exhibición --como constatan algunas

6. Roberto *El diablo*. *Revista de Revistas*, 22 de julio de 1917.

7. Anónimo. *Pegaso* No. 19, 20 de julio de 1917.

publicaciones de la época--, el historiador Gabriel Ramírez era de otra opinión.

“El público, el ‘gran público’, siempre tan poco afecto a razonar y a interiorizarse en las oscuridades de las tramas que presenciaba, (...) soportó con paciencia y aburrimiento una película que, a final de cuentas, resultaba excesivamente larga para el caprichoso y trivial argumento urdido por la Derba” (8).

Del desempeño del elenco se dijeron más cosas buenas que malas. Aunque acusados de “accionar demasiado y (...) gesticular atrozmente”, debido a su experiencia teatral, se destacaron los trabajos de artistas como la propia empresaria, María Caballé –en su caracterización de mujer frívola, coqueta, apasionante, insinuante, elegante y ardorosa--, y Alberto Morales, cuya vis cómica cosechó innumerables elogios.

Por su parte, la labor de Joaquín Coss no fue muy bien vista, con todo y que entonces el desempeño de los realizadores pasaba prácticamente inadvertido para los críticos más agudos*. En su momento se le atribuyó el excesivo dramatismo impreso por los actores pero, años más tarde, se le reconoció ser el descubridor de Sara García.

Profesora en el Colegio de las Vizcaínas, la jarocho aprovechaba sus frecuentes salidas del plantel para irse a asomar a la puerta de entrada de la Azteca Film, donde soñaba convertirse en estrella de esta nueva profesión.

8. RAMIREZ Gabriel. Ob. Cit. Pag. 67.

(*) En cambio, se destacó la fotografía de Enrique Rosas, a quien achacaron la mayor parte del triunfo.

Al recordar sus pretensiones de juventud con la profesora Eugenia Meyer, la actriz narró su singular experiencia al toparse por primera vez con Joaquín Coss, también director de Azteca Film; recordó también cómo fueron sus primeros días en aquella actividad.

“(...) Entonces no me pagaban nada(;) todo era de pura ‘gorra’. Yo era extra, o señorita de conjunto, como nos denominaban. No estoy segura de si (ambas cosas eran) lo mismo (...), pero el caso (es) que esto último sonaba muy bien, aunque sólo se tratara de ‘hacer bola’. En este momento no recuerdo con exactitud si mi primer papel, uno pequeñito, me lo dieron para *En defensa propia* (...), pero hice de criadita (y) actué dos minutos...” (9).

Tan pronto el largometraje fue estrenado, Sara García renunció a la docencia para dedicarse de lleno a la actuación por el resto de su vida.

Star system azteca

Inspirados también por el auge de Hollywood, Mimi Derba y Enrique Rosas no tardaron en implementar el primer *star system*, a fin de poder sufragar la constante actividad planeada con Azteca Film. Al rodaje de *En defensa propia* siguió inmediatamente el de *Alma de sacrificio* que, también dirigido por Joaquín Coss, narra la historia de Rosa (Mimi Derba),

9. MEYER, Eugenia. *Testimonios para la historia del cine mexicano II*. Cuadernos de la Cineteca Nacional. Pags. 11 y 12.

otra huérfana que hacía pasar por suyo al hijo ilegítimo de su hermana (Emilia Ruiz del Castillo).

Tres cintas más nutrieron el repertorio de la compañía: *La tigresa* –que convirtió a la Derba en la primera realizadora de la incipiente industria*–, *La soñadora* y *En la sombra (Misterio)*. Las dos últimas bajo la batuta de Eduardo Arozamena (también actor del argumento) y Coss, respectivamente.

El paquete, constituido por románticos episodios vividos lo mismo por excéntricas heroínas que soñaban despiertas y vagaban solitarias, así como personajes lastimeros que disfrutaban sus primeros amores o lamentaban sus primeros desengaños, mostró la viabilidad de forjar una industria filmica nacional.

Pero sería no sólo el creciente dominio de producción hollywoodense en nuestro país lo que paradójicamente debilitaría el naciente negocio filmico; en buena medida se debió a la incapacidad e inseguridad de los pioneros por encontrar un cine con sello y calidad auténticamente nacional.

La prueba está en que la efímera existencia de Azteca Film terminó cuando la zarzuelista no pudo concluir el rodaje de un sexto proyecto: *Chapultepec*. También dirigido por Joaquín Coss, su trama estaba basada en la guerra de 1847 contra los Estados Unidos.

“Ella y Enrique Rosas fueron a Nueva York a fines de

(*) En una entrevista publicada el 17 de agosto de 1917 en *El Universal Ilustrado*, Hipólito Seijas apunta: “Mimi Derba estaba fatigada, anhelante, dando instrucciones, dirigiendo escenas de *La tigresa*”.

1917 para tratar de vender su producción y sufrieron tal descalabro que regresaron a México de inmediato decepcionados y disolvieron su compañía (...). Mimí Derba se retiró (entonces) de la producción de películas” (10).

Este fracaso, sumado a los ya referidos ataques de la crítica, convirtieron a *En defensa propia* en un filme incomprendido, dada su poca originalidad argumental. Este, junto con *La tigresa*, *Alma de sacrificio* y varias vistas sobre aspectos de la Revolución captados por Enrique Rosas fueron destruidos por las llamas en el incendio de la Cineteca Nacional.

“No eran copias, sino negativos y(,) en caso de haberse perdido en la conflagración, no podrán recuperarse jamás” (11), vaticinó Alfonso Rosas Priego, nieto del pionero, apenas dos días después de ocurrido el todavía para muchos injustificado siniestro.

10. GARCIA Riera, Emilio. *Historia del cine mexicano*. Pag. 40.

11. MUÑOZ de León, Alfredo, et al. *Novedades*, 26 de marzo de 1982.

IV. JUAN SOLDADO Y LA INVASIÓN DEL CINE ESTATAL

Había rebasado ya la mayoría de edad y el cine en México no perdía la cualidad de maravillar de una u otra forma a su cada vez mayor número de adeptos, "sobre todo cuando exponía la naturaleza, ya que gracias a la pantalla los paisajes se podían apreciar con toda su riqueza y libre de falsedades y convencionalismos" (1).

Tal atributo no tardó en ser explotado comercialmente por una firma que, sacando provecho a la diversidad de imágenes captadas en diversos países y ciudades a bordo de un ferrocarril, las proyectaba logrando que los asistentes experimentaran la sensación de viajar al frente de la locomotora.

Corría la segunda mitad de 1919. El país gozaba de los beneficios que redituó la pacificación y normalización de las actividades económicas impulsadas durante la administración de Venustiano Carranza. El restablecimiento de obras públicas (presas, vías ferroviarias, etcétera) permitió contrarrestar el enorme desempleo.

Un acentuado auge en las exportaciones --y el consiguiente aumento en la recaudación fiscal-- permitió mayor capacidad de maniobra a la administración pública. El ejército, por su parte, era objeto de una reorganización tendiente a disminuir su número de efectivos.

1. *México nuevo*, 4 de enero de 1920.

El primer aspecto derivó en un notable impulso al cine (como consecuencia de otro brindado al arte en general) que, amén de sentar las bases de la producción filmica estatal y una vez reconocido su poder educativo, se utilizaría como medio de "propaganda destinado(...) a desarrollar la disciplina militar y despertar el fervor cívico en el nuevo ejército nacional" (2).

Dentro de esta corriente surgió la película *Juan Soldado*, coproducción de la Secretaría de Guerra y Marina y la empresa Chapultepec Film. Realizada y estelarizada en 1919 por Enrique Castilla, no sólo fortaleció la incipiente participación del Estado en esta industria; también abriría la brecha para la promulgación del Reglamento de Censura Cinematográfica en octubre de ese año.

Tal iniciativa encontró cauce a petición de algunos periodistas que insistían en que el cine –vía historias policiacas o "cintas un tanto libres"-- podría representar influencia moral negativa para el creciente público.

Censura firme

Estos preceptos filmicos favorecieron en nuestro país cierto auge en la producción de imágenes en movimiento durante los meses siguientes a su publicación. Ese auge derivó en la fundación de la Unión de Empleados de Cinematógrafo que, cuatro años más tarde, dio origen al Sindicato de Empleados Cinematografistas.

2. GARCIA Riera, Emilio. *Filmografía mexicana de medio y largometrajes (1906-1940)*. Pag. 16.

Y no sólo eso. En enero de 1920 fue creado el Departamento de Censura y su dirección se encomendó a Adriana Elhers, recién llegada de los Estados Unidos.

Una de sus primeras acciones fue limitar la exhibición de cintas cuyos contenidos o títulos ofendieran a la moral pública o denigraran a México; la medida estaba enfocada de manera particular a la producción norteamericana que ya entonces inundaba las pantallas nacionales gracias a la inauguración de las primeras distribuidoras.

Claro, el propósito básico era neutralizar también toda posibilidad de que el cine se erigiera como instrumento de dominio cultural.

“...Para contrarrestarlas se ordenó (...) la instalación de laboratorios cinematográficos que dependerían de la Secretaría de Gobernación para hacer películas (que mostrarán) ya el estado de cultura de México, ya sus recursos naturales, ya los procedimientos de utilizarlos (...), promoviendo por los medios a su alcance el desarrollo de la riqueza, de la cultura y de la moralidad” (3).

No transcurrió mucho tiempo para que el presidente Carranza pusiera en práctica las flamantes leyes que, entre otras cosas, también permitieron al gobierno allegarse de recursos, ya que los exhibidores debían pagar cierta cantidad* por cada rollo revisado.

Según testimonio del investigador Aurelio de los Reyes en

3. REYES, Aurelio de los. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. Pag. 74.

(*) Un peso 75 centavos por cada 300 metros de película.

su libro *Cine y sociedad*, semanas después el primer mandatario autorizó a la Dirección General de Bellas Artes comprar un cinematógrafo y cintas de nitrato de plata.

Días más tarde se instaló un pequeño estudio en las azoteas de la Escuela Nacional de Música y Arte Teatral donde se filmarían varias historias de argumento. El cine producido por el estado inició su etapa.

Idealismo bélico

Estas y otras iniciativas echaron por tierra los constantes presagios catastrofistas de la crítica en torno al naciente negocio. Y es que argumentos no les faltaban. Salvo *Patria nueva* (1917) —documental-ficción auspiciado por la Secretaría de Guerra y Marina donde se exaltan las intenciones patrióticas del poderoso régimen militar carrancista—, el apoyo estatal fue prácticamente nulo hasta 1919.

“En un ambiente cargado de problemas políticos y sociales difíciles de resolver, el gobierno resultaba incapaz de brindar a los incipientes cineastas algo más que la posibilidad de dar libre curso a sus tímidas e inseguras inquietudes. Hasta el momento todo parecía demostrar que sus intentos sólo habían encontrado una respuesta irónica o simplemente el silencio y no daba trazas de poderse abrir paso y ocupar el lugar que ingenuamente querían merecer en las preferencias del público. Para fines de (...) 1918, la industria del cine en México parecía tocar a su fin” (4).

4. RAMIREZ, Gabriel. *Crónica del cine mudo mexicano*. Pag. 102.

La sorpresiva y definitiva irrupción del gobierno en esta actividad se dio, quizá, a propuesta del entonces subsecretario de Guerra y Marina, Francisco L. Urquiza, quien advirtió en el cine no únicamente una opción de entretenimiento; también un medio eficaz para aleccionar a las tropas del nuevo ejército nacional, integrado en su mayoría por combatientes antes irregulares de la revolución.

Basándose incidentalmente en un cuento del propio general Urquiza, Enrique Castilla –entonces popular por su actuación en la cinta *Tabaré* (1919), de Luis Lezama– adaptó también el argumento interpretado por los hermanos Rutila y Eduardo Urriola. Su sencilla trama ejemplificaba el idealismo bélico imperante pero, sobre todo, resaltaba las necesidades morales de un ejército en plena renovación.

Tragedia militar

Los protagonistas de *Juan Soldado* son un par de amigos campesinos a quien una leva federal obliga a enrolarse por separado en la lucha. Mientras Juan (Eduardo Urriola) se vuelve jugador, borracho y pendejero, el otro (Enrique Castilla) se muestra disciplinado y noble. Cierta día, el primero asesina a su jefe en una riña y es condenado al paredón.

La historia aumenta su matiz trágico cuando a su amigo se le encomienda dirigir el pelotón de fusilamiento. Este, “imperturbable y decidido(,) daba la orden fatal. Con el tiempo, este oscuro sentido del deber militar del soldado recibía su recompensa con el mando de un regimiento” (5).

5. RAMIREZ, Gabriel. Ob. Cit. Pag. 130.

Si bien no puede consignarse fecha exacta de su filmación, se deduce que tuvo lugar poco antes de iniciar o durante el último trimestre de 1919, ya promulgado el Reglamento de Censura Cinematográfica. Se presume lo anterior porque uno de los incisos daba una instrucción precisa que fue bastante bien aplicada en esta producción.

"Si el villano es un político, abogado, sacerdote, maestro de escuela o miembro de otra profesión respetable (añádasele en este caso, militar), debe aparecer bajo aspecto noble otro personaje de la misma profesión" (6).

Ana Cozzi y Angel E. Alvarez completaban el reparto de la cinta, cuya ausencia de datos impide conocerla más a fondo. Lo cierto es que si bien su propósito era "dar ejemplo de disciplina y fervor cívico", no pudo evitar mostrar las cada vez más fuertes e inevitables influencias del cine hollywoodense, sobre todo en el modo de hilvanar la trama, según breve testimonio del historiador Emilio García Riera.

Lo anterior, claro, como táctica clara de los responsables para no incurrir en los recientes hechos revolucionarios, a estas alturas ya detestados por el público, y llamar la atención de los espectadores aún reacios al cine mexicano, cuya identidad todavía estaba en plena gestación.

Producción en serie

El asesinato de Emiliano Zapata (abril de 1919) propició no sólo

6. Diario Oficial, Primero de octubre de 1919.

una considerable disminución de enfrentamientos militares en la ciudad de México; también que los espectáculos de todo tipo tuvieran una buena temporada, dada la seguridad prevaleciente.

Es por ello que, aún antes de siquiera prever los resultados que este filme obtendría en la exhibición comercial, la Secretaría de Guerra y Marina financió tres más: *El precio de la gloria* (1919), *El block house de alta luz* (1919), y *Honor militar* (1920), escritas y dirigidas por el teniente coronel Fernando Orozco y Berra.

Otro intento significativo en este sentido fue *Cuando la patria lo mande* (1920), de Juan Canals de Homes, que, si bien no fue auspiciada por el gobierno, seguía la misma línea de sus antecesoras.

Su argumento fue escrito por el capitán del Estado Mayor y director de la Escuela Militar de Aviación, Rafael Ponce de León. "Algún apoyo oficial debió significar eso último: por lo pronto, se pudieron filmar para la película escenas de combates aéreos e incendios de aviones" (7).

La participación en este rubro de otras dependencias como Fomento, Agricultura y Gobernación fueron muestras claras del papel ilusorio que el Estado confería al cine, mismo que apoyó el propio Ejército al establecer exhibiciones cinematográficas dos veces por semana para las infanterías.

Así, la difusión de prácticamente todas estas producciones se limitó al interior de los cuarteles de la capital

7. GARCIA Riera, Emilio. *Historia del cine mexicano*. Pag. 50.

por disposición del jefe de guarnición de la plaza de México, Norberto C. Olvera. Esta campaña moralizadora del Ejército impidió a su vez que tales largometrajes fueran atractivos para el grueso del público, aún cautivo por los melodramas.

De estos cuatro filmes el único estrenado al público fue *Juan Soldado*. El evento tuvo lugar el primero de mayo de 1920 en los cines San Hipólito, Lux, Santa María la Ribera, Cervantes, Monte Carlo y San Felipe Neri. El eco en los diarios fue nulo.

"Entre los militares y Mimi Derba, el final de la segunda década del siglo, y la primera de Revolución, prometía un espléndido futuro al cine mexicano, que se perfilaba como el medio escapista por excelencia; ya estaban lejos los años de gloria del documental y ahora el ambiente se llenaba de mensajes optimistas, damas empolvadas y maquilladas como marquesas europeas del (siglo) XVIII", remarca el crítico Gustavo García (8).

Sin embargo, tales expectativas se vinieron a tierra cuando este esplendor cultural decayó en los primeros meses de 1920, debido a dos factores: la llegada de una epidemia de gripe –que obligó el cierre temporal de centros de reunión pública (escuelas, teatros, cines e iglesias)--, y el surgimiento de otra revuelta delahuertista que desconoció la presidencia de Carranza mediante el Plan de Agua Prieta.

La sublevación iniciada en abril culminaría con la huída del mandatario y su posterior asesinato en la hacienda de Tlaxcalatongo, Puebla. Este ocurrió el 21 de mayo, tres semanas después del estreno de *Juan Soldado*.

8. GARCIA, Gustavo. *El cine mudo mexicano IX. Memoria y olvido: Imágenes de México*. Pag. 46.

La consiguiente entrada a la capital de los ejércitos comandados por los sonorenses Adolfo de la Huerta, Alvaro Obregón y Plutarco Elías Calles pudo haber motivado la destrucción de la película (por ser propaganda del ejército opositor) o, en el mejor de los casos, ser confinada al abandono y posterior desaparición.

La primera teoría, sin embargo, parece ser la más certera, sobre todo si se toma en cuenta que los sublevados se dieron a la tarea de destruir cuanta iniciativa carrancista se había instrumentado entonces.

En diversas oportunidades, la Filmoteca de la UNAM ha solicitado a la Secretaría de la Defensa Nacional información sobre su archivo filmico, y muy especialmente por esta película. "Pero nunca nos han dicho nada", aseguró en entrevista el subdirector de la dependencia, Francisco Gaytán.

V. LA PARCELA, TERRITORIO AUTÉNTICAMENTE MEXICANO

Su rodaje tenía lugar mientras Adolfo Enrique Gómez Fernández realizaba la primera transmisión radiofónica en México (27 de septiembre de 1921*), y, por decreto del Presidente Alvaro Obregón, se creaba la Secretaría de Educación Pública (30 de septiembre del mismo año).

La parcela, dirigida por el argentino de origen alemán Ernesto Vollrath (1890-¿?) basándose en la novela homónima del tapatío José López Portillo, parecía manufacturarse con buena estrella. El tiempo lo confirmó.

Se convertiría no sólo en una de las películas más célebres del período mudo, sino también en precursora de las temáticas campiranas que se han arraigado en la producción nacional durante la mayor parte de su historia.

Defensores del cine como benévolos sectores de la crítica elogiaron el “adelanto” del filme protagonizado por Guillermo Hernández Gómez, Luis Ross y Carmen Bonifant que, sin embargo, se estrenaría hasta el viernes 10 de febrero de 1923 –es decir, casi año y medio después de su rodaje-- en el Salón Rojo, así como en las salas Venecia y Bucareli.

(*) Algunos investigadores constatan, sin embargo, que fue hasta el 9 de octubre de ese año cuando tuvo lugar la primera emisión a cargo de Constantino de Tárava.

Varias razones justifican el retraso.

El periodo 1917-1921 está comprendido como el más prolífico del cine silente; se produjeron más de 75 largometrajes, 22 de ellos durante el último año.

La cifra --sin precedente-- saturó los pequeños circuitos de exhibición, mismos que comenzaban a ser adquiridos por capitalistas norteamericanos con una sola misión: abrir espacios a la cada vez más avasalladora producción hollywoodense.

“(La meca del cine) había puesto en práctica una estrategia económica para la expansión cinematográfica, e intentaba el establecimiento de sucursales de sus (...) distribuidoras en el mundo (...), el apoyo a exhibidores (mexicanos) para que promovieran las cintas norteamericanas y la fundación de órganos de prensa que exaltarán a Hollywood” (1).

Ya desde entonces los productores nacionales conciliaban para que sus proyectos tuvieran espacios de exhibición dignos. Pero los propietarios de los circuitos se resistían a proyectar historias tan precarias y sin identidad propia como las de entonces. A nuestro cine le faltaba mucho por crecer.

“En los tiempos de unos Fairbanks, Pickford, Valentino o Swanson elevados a la condición de semidioses, un cine como el mexicano parecía demostrar su virtual inexistencia por el mero hecho de no haber fabricado ni una sola ‘estrella’

1. DAVALOS Orozco, Federico. *Albores del cine mexicano*. Pag. 39.

mínimamente conocida fuera del país” (2), argumenta Emilio García Riera.

Fue gracias a la abrupta decadencia de producción nacional registrada durante 1923 (tan solo seis proyectos), así como a un conflicto temporal con ejecutivos de distribuidoras norteamericanas, que las películas mexicanas rezagadas en esos años al fin encontraron salidas de exhibición.

Cruzada nacionalista

Empero, prevalecían otros factores determinantes, sobre todo en el ámbito cultural. La titularidad de la Secretaría de Educación Pública se encomendó a José Vasconcelos quien, aparte de impulsar la enseñanza popular y editar libros en grandes tirajes, promovió una cruzada nacionalista cuyos mejores frutos se dieron en el muralismo pictórico y la música.

En este periodo, además, se registró una severa crisis económica propiciada, entre otras causas, por los gastos efectuados para pagar la deuda externa, calculada en mil 400 millones de dólares.

La entonces prometedora industria filmica dejó de ser prioridad para las autoridades, por ser considerada “producto vulgar norteamericano sin tradición cultural”.

Por tanto, la realización de documentales sobre las contingencias de la lucha revolucionaria y otros asuntos considerados “intrascendentes” –como se catalogó cualquier

2. GARCIA Riera, Emilio. *Historia del cine mexicano*. Pag. 54.

historia de ficción-- dejó de ser apoyada por las dependencias estatales.

La asfixiante hegemonía de la Meca del cine y el evidente desinterés de las autoridades por impulsar este arte pronto se convertiría en tema de artículos periodísticos donde sus autores desglosaban los innumerables beneficios de crecimiento que reportaría una decisión contraria a la tomada por el gobierno obregonista.

"(...) No repara en que sería una de las mayores manifestaciones de la cultura y del adelanto de nuestro suelo. Existen infinidad de (empresarios independientes) mexicanos que sólo necesitan de una ayuda directa y eficaz (...) para trabajar en mayor escala y lograr el progreso de sus producciones", refería el cronista Blas Hernán.

Y acotaba: "Las compañías establecidas y que cuentan con todos los medios para manufacturar películas, no están en mejores condiciones que aquellas debido a que carecen también de facilidades para acrecentar los mercados de explotación" (3).

El comentario lo hacía en franca alusión a Vollrath quien, con *La parcela*, probó suerte como realizador, luego de cofinanciar con relativo éxito cuatro películas con el exhibidor Germán Camus, entonces popular por haber producido la primera versión de *Santa* (1918) y *El automóvil gris* (1919).

Las historias en cuestión eran *Alas abiertas*, *Carmen*, *En la hacienda* y *Amnesia (Dos almas en una)*, basadas en adaptaciones de literatos nacionales sobre asuntos mexicanos.

3. BLAS, Hernán. *Revista de Revistas*. 25 de febrero de 1922.

Todas fueron filmadas durante 1921 en los flamantes Estudios Camus (Revillagigedo 51), y parecieron anunciar por fin el comienzo de una verdadera producción regular.

Si bien estos proyectos gustaron al público, no ocurrió lo mismo con los distribuidores extranjeros, quienes los retiraron de las salas. La situación se complicaba para los productores dado que durante esta época el precio de entrada al cine era mínimo (oscilaba entre 15 y 80 centavos, dependiendo horario y lugar elegido).

En consecuencia las magras recaudaciones en taquilla provocaron que Camus perdiera dinero y se retirara del negocio días antes de emprender el rodaje de *La parcela*. La novela de López Portillo, había sido adaptada por José Manuel Ramos, realizador de *El Zarco* (1919), *Viaje redondo* (1919) y *Partida ganada* (1920).

“(…) En (la empresa) existía la certeza de que sus películas eran aceptadas sólo por consideración a su importancia como uno de los más influyentes distribuidores de (cine europeo en) México.

Así, la rentabilidad de sus producciones, que era la única y verdadera intención (...), sufría una postergación progresiva y el convencimiento de que la paciencia y la tenacidad no era suficiente para sostenerla” (4).

Agotada toda posibilidad de que el productor reconsiderara su postura, Ernesto Vollrath alquiló los estudios y consiguió el dinero necesario para fundar su propia compañía: E. V. Films, cuya existencia se limitó a la realización de esta cinta.

4. RAMIREZ, Gabriel. *Crónica del cine mudo mexicano*. Pag. 178.

Historia innovadora

El proyecto se encontraba relativamente avanzado. Existía un primer tratamiento de Adolfo Quezada, mismo que fue re TRABAJADO por José Manuel Ramos. Los actores convocados para interpretar este melodrama sobre las ambiciones y codicias generadas por la propiedad privada de la tierra fueron prácticamente los mismos de las producciones anteriores.

La intención de Vollrath era clara: la repetición de elenco permitiría al público reconocer con facilidad a los héroes, villanos y cómicos. Esta era, de hecho, la fórmula del éxito comercial del cine norteamericano, en cuyos mecanismos innegablemente se inspiraba el realizador argentino.

Así, además de Hernández Gómez, Ross y Bonifant, en la historia figuraban Miguel Carrillo de Albornoz, Enrique Contalauba, Juan Canals de Homes, Elvira Ortiz, Marina Cabrera, Eduardo Sánchez, Clodomiro Morales, Isidro D'Olace y Delia Palomera.

En su tiempo inovadora, la trama de *La parcela* era simple. La añeja amistad de dos familias se degradaba cuando sus primogénitos discuten por la posesión de un cerro, no obstante que uno de ellos es novio de una joven del clan rival. Así, las relaciones de la pareja se vuelven víctimas de esta enemistad.

La situación se complica cuando, incidentalmente, el hermano de la protagonista procura deshacerse del enemigo. Para ello contrata a un inescrupuloso abogado que, sacando provecho del momento, ordena el encarcelamiento del novio en la capital, donde planean aplicarle la ley fuga.

Condimentada con el sufrimiento de los enamorados, la

trama se resuelve cuando el padre de la víctima lo salva, luego de descubrir la intriga y poner al abogado en prisión.

“Aclarado todo, las (...) familias se reconciliaban y los novios se besaban ante la algarabía de los vulgares y depauperados campesinos, para quienes su parcela, casi con seguridad, no alcanzaba ni para sufragar sus gastos” (5).

Nacionalismo hipócrita

Los comentarios de los cronistas fueron muy diversos; lo mismo hubo elogios --“una película mexicana que hace honor a nuestro país (...) llevada a la pantalla, con toda perfección, por un grupo de los mejores artistas nacionales, hábilmente dirigidos”--, que críticas severas. Estas predominaron, sobre todo cuando se hablaba de su director.

Todas se fundamentaban en una falta de originalidad “de nuestro ser nacional” que impedía la consagración definitiva de la cinematografía mexicana en el extranjero. Un artículo publicado días después de su estreno enumeraba las razones.

“(...) No habremos nunca de verla realizada mientras el mago de ella sea el (señor) Vollrath (...). (Tampoco) mientras contemos con actores que apenas saben fruncir la boca para ofrecernos una expresión de tedio, muy convencional; (...)mientras no surjan para ella escritores originales, que escriban exclusivamente para ella; mientras nos empeñemos en adaptar novelas que no son para el cine y que, por otra parte

5. RAMIREZ, Gabriel. Ob. Cit. Pag. 185.

no tienen ningún valor dentro de la literatura misma” (6)

Algunos críticos no escatimaron palabras para catalogarla, entre otras cosas, de “artificiosa() en su afán de un nacionalismo (cinematográfico) entre hipócrita y vanidoso”. También para censurar su “irremediable mexicanismo epidérmico”, a través del cual su realizador pretendió (y logró) plasmar la idea de lo mexicano que afanosamente se buscaba en este arte del principio de los años veinte.

La última batalla

Meses antes de enfrentar éstos y otros lacerantes comentarios, los ánimos del director se encontraban por las nubes. Dada la indiferencia mostrada por los exhibidores hacia los filmes coproducidos con Germán Camus, el argentino pretendía poner en práctica una estrategia tendiente a contrarrestar los efectos de la incesante expansión del cine norteamericano en las salas mexicanas.

“Deseo alquilar un buen teatro, el Olimpia* de preferencia, por su órgano; y pasar exclusivamente en él, por mi cuenta, la película, con su buena música especial, durante el tiempo que pueda aguantar”, manifestó en entrevista concedida a la revista *Cine Mundial*.

6. GALINDO. *El Universal Ilustrado*. No. 301. 15 de febrero de 1923.

(*) Se trataba del primer inmueble construido ex profeso para la proyección cinematográfica en México, propiedad de los hermanos Jacobo y Bernardo Granat. El tenor italiano Enrico Caruso colocó la primera piedra del edificio que, inaugurado el 10 de diciembre de 1921 con la exhibición de *La danza del Idolo* (*The Idol Dancer*, 1920), de D.W. Griffith, tenía capacidad para cuatro mil personas.

“Este sistema traería ventajas para todos, excepto para los exhibidores (...): el público tendría la seguridad de que las películas mexicanas presentadas en esa forma, serían buenas(.) No se trata de meterlas por sorpresa, sino de sostenerlas por cierto tiempo en el programa; la música especial, las elevaría artísticamente; (así) el productor, libre de sangrías y recibiendo directamente las utilidades(,) sin duda aumentará su entusiasmo, proponiéndose empresas mayores” (7).

Su plan, sin embargo, se quedaría sólo en eso. El distribuidor norteamericano R. P. Jennings adquirió el denominado circuito Olimpia que, integrado por ésta y otras 19 salas en la ciudad de México y el interior del país, se destinó a la exhibición de las pujantes producciones hollywoodenses.

Entre éstas se encontraban *Una mujer de París* (1923), de Charles Chaplin; *Los amores de un príncipe* (1923), de Von Stroheim, y las taquillerísimas *El jorobado de Nuestra Señora de París* (1923), de Wallace Worsley, y *El ladrón de Bagdad* (1924), de Raoul Walsh.

Con escasas posibilidades de ser mostradas (ya que los intereses yankees resultaron ser más influyentes que las propias leyes cinematográficas nacionales), las producciones domésticas perdieron paulatinamente las de mantener un público cautivo.

La mayor parte de éste prefirió ver las norteamericanas, asistir a bailes (muy de moda en clubes selectos), cabarets, teatros, circos corridas de toros (reinstauradas en la capital

7. *Cine mundial*. Octubre de 1922.

luego de cinco años de prohibición) o simplemente escuchar la radio. Todo esto en conjunto obligó a los productores a abandonar el negocio.

Ignorando los preceptos de la cruzada nacionalista instaurada por José Vasconcelos, los mexicanos se convirtieron así en cómplices de la invasión filmica hollywoodense que, a la postre, impediría la consolidación y estabilización del cine mudo mexicano en los años subsecuentes.

Hoy, 79 años después de haber sido filmada, *La parcela* es buscada como testimonio de una época en la que el nacionalismo fue entendido por los cineastas como mera "redención abstracta del folclor y como un paisajismo hueco" que sólo se detuvo "en rasgos superficiales sin permitirse el más leve asomo a las diferencias regionales del país o a nuestro pasado histórico" (8).

8. DAVALOS Orozco, Federico. *Filmografía general del cine mexicano (1906-1931)*, Pag. 21.

VI. EL COLOSO DE MÁRMOL: GRITO CALLADO DEL ARTE MUDO

Iniciada su construcción en 1905 conforme al proyecto del arquitecto italiano Adamo Boari, el Palacio de Bellas Artes (antes Teatro Nacional) permaneció inconcluso casi tres décadas, debido a problemas técnicos, a la propia Revolución y, sobre todo, a la falta de recursos económicos.

Concluido el movimiento armado, lo mismo hubo ofrecimientos para darle usos múltiples que para terminarlo. Mientras los primeros consistían en rentar la parte construida para ofrecer funciones de cine, los segundos tenían intención plena de usufructuarlo en diversas modalidades.

En abril de 1926 Hebert J. Stern, magnate de Chicago, propone descaradamente concluirlo a cambio de una concesión por veinte años para usarlo como teatro y cabaret.

Obviamente rechazado, tal ofrecimiento parece haberse convertido en detonador de un proyecto filmico cuyo propósito básico sería "subrayar la grandeza a la que el pueblo de México había accedido gracias a las administraciones revolucionarias, particularmente las de (Alvaro) Obregón y (Plutarco Elías) Calles" (1).

Se trata de *El coloso de mármol* --como se denomina al

1. RAMIREZ, Gabriel. *Crónica del cine mudo mexicano*. Pag. 244.

inmueble en esta historia escrita, dirigida e interpretada por el michoacano con experiencia en Hollywood Manuel R. Ojeda--, auspiciada en 1928 por la empresa Pro Mex. Films (propiedad de este último) y Oswald Schafner, jefe de propaganda del Instituto de Geografía Nacional.

Cuando se daba por perdido todo vestigio de ésta, la Filmoteca de la UNAM recobró parte de su metraje en mayo de 1997 gracias a un depósito de cuatro cintas* hecho por familiares de Carlos Villatoro, protagonista de la citada historia junto con Anita Ruiz.

La dependencia dirigida por Iván Trujillo Bolio no cesa en su empeño de conseguirla completa, ya que es una de las siete cintas mexicanas producidas ese año y uno de los últimos esfuerzos de la etapa del cine silente, erigido mayoritariamente en total desamparo.

De política y cosas peores

Aún cuando algunas instancias estatales habían reconocido en esta manifestación artística "bondades" que trascendían el mero entretenimiento --la Secretaría de Relaciones Exteriores lo empleó como medio de propaganda para dar a conocer en el extranjero "el verdadero México"--, durante los años veinte no se elaboró política cinematográfica alguna que lo regulara.

(*) Las otras tres, consigna el periódico *El Nacional* (27 de mayo de 1997), son *El tren fantasma*, *El puño de hierro* (ambas de 1927) y *Misterio* (sin fecha).

El concepto que de él se tenía no iba más de ser "una fusión afortunada de imágenes y movimiento llamado a realizar grandes empresas". Desde entonces, el afán mercantilista de los productores pesó más que cualquiera otro.

No resulta por tanto extraño el hecho de que la mitad de la producción explotara historias de origen nacional, buena parte de ellas provenientes del entonces popular teatro de revista. Un ejemplo contundente de esta tendencia lo constituye *Del rancho a la capital* (1926), de Eduardo Urriola.

Interpretada por Gonzalo R. de la Gala, Diego. F Chapa Carmen Cabrera y Olivia García Rojas, esta producción de Judex Film narra las aventuras de dos amigos ingenuos y provincianos que, al visitar la capital, son desplumados por un par de aventureras.

Otro distintivo de este período fue el auge de producción en varios estados de la república. De la correspondiente a 1927 cabe destacar *Mexiquillo*, filmada en Michoacán por Francisco García Urbizu; *El tren fantasma* y *El puño de hierro*, realizadas en Veracruz por Gabriel García Moreno, y *Raza de bronce* y *Sol de gloria*. El rodaje de estas dos últimas se realizó en Mexicali y Nayarit, respectivamente, bajo la dirección de Guillermo El Indio Calles.

Lo interesante de *El coloso de mármol* es que, a diferencia de sus contemporáneas, la adaptación de Gregorio López y Fuentes se desarrollaba en 1928 en plena ciudad de México, mostrando de manera velada aspectos políticos y sociales entonces determinantes.

El más significativo fue, sin duda, la denominada guerra

cristera, desatada por la intromisión del clero católico en asuntos de gobierno. Al responder Calles con la expulsión de sacerdotes extranjeros y el cierre de locales religiosos, se gestó un conflicto en el que ambos bandos cometieron innumerables atrocidades.

Y como el cine nacional no recibía ningún incentivo –por el contrario, “más valía, a ojos oficialistas, hacer lo menos públicos posible episodios como (...) la persecución religiosa o la guerra contra los cristeros” (2)--, el estado pronto ideó la manera de ventilar indirectamente éste y otros asuntos*.

Cine panfletario

La estrategia fue sencilla. Una historia de aventuras vividas por atletas, aderezada con romance e intriga, sirvió como pasarela a los múltiples logros de los gobiernos post-revolucionarios. Aurelio de los Reyes, quien tuvo acceso al argumento, reprodujo los primeros párrafos en una de sus investigaciones.

“Fernando (Carlos Villatoro) se encuentra en un campo deportivo en actitud de lanzar por los espacios ‘la bala’. Su musculatura es igual a la del indígena. Después de lanzar el

2. GARCIA Riera, Emilio. *Historia del cine mexicano*. Pag 54.

(*) Esta tendencia se habla manifestado tibiamente en otra realización de Ojeda: *El Cristo de oro* (1926). Aunque la trama se desarrollaba en el México del siglo XVII, un evidente trasfondo religioso se advertía en el drama vivido por una joven mujer al enfrentar un malentendido con su padre.

disco(,) se sonríe con satisfacción al ser felicitado por sus compañeros. Uno de ellos exclama: 'Ya sois un buen grupo de atletas' Y Fernando responde: 'Gracias a la Revolución que forjó hombres que han sabido regir los destinos de la patria; y que además, se han preocupado mucho por el desarrollo físico o intelectual de la juventud estudiantil' (3).

Tal referencia basta para ilustrar el carácter panfletario de esta cinta que, junto con *Alas abiertas* (1921), *Llamas de rebelión* (1922) y la citada *Raza de bronce*, hizo referencia al movimiento revolucionario como un suceso de consecuencias actuales; es decir, se trataba de una película de propaganda oficial.

En ella se destacaban, entre otros beneficios derivados de la revuelta, el impulso dado a la cultura física, a la educación y la incorporación del indio a la cultura, aunque también el deslizamiento macabro de un "espíritu fatídico de la Reacción (...), cual si fuese una figura apocalíptica, en todas las actividades de la vida nacional tratando de obstruccionar todas las buenas obras cristalizadas por la Revolución" (4).

Tal "espíritu" no era otra cosa que las facciones de conspiradores cristeros, últimas herencias sociales y políticas de la vieja generación y de las cuales habría que deshacerse para "promover la unidad de todos los mexicanos".

3. REYES, Aurelio de los. *80 años del cine en México*. Pags. 85-86.

4. REYES Aurelio de los Reyes. Ob Cit. Pag. 86.

Fastuoso estreno

Magistralmente fotografiados por Ezequiel Carrasco, el Palacio de Bellas Artes y la presa Calles ("maravillosa y elocuente expresión del progreso") sirvieron como escenarios de *El coloso de mármol*, cuyo estreno tuvo lugar precisamente en el entonces Teatro Nacional.

El hecho llamó la atención de los ciudadanos, ya que este inmueble se destinaba de modo primordial a la abundante producción norteamericana que ya entonces cosechaba mayores adeptos con el primer filme parcialmente sonorizado: *El cantante de jazz* (*The Jazz Singer*, 1926), producción de la Warner Brothers dirigida por Alan Crosland.

Lo anterior no sólo agrandó el abismo de avance entre ambas industrias. También propició que los exhibidores se preocuparan más por crear nuevas maneras de comercialización del producto norteamericano, que en ofrecer mejores oportunidades a las cada vez más escasas realizaciones mexicanas, cuyos intentos de sonorización no tardarían en aparecer.

Este y otros retrasos técnicos, aunados al hecho de que los historiadores suponen que su trama era aburrida, provocaron que *El coloso de mármol* fuera objeto de menosprecios por parte del público, no así de la crítica que ensalzó la manera como se comparaban "los vestigios de nuestra civilización primitiva, (...) con las obras grandiosas que se han logrado realizar en unos cuantos años de paz y de sosiego" (5).

5. REYES, Aurelio de los. *A cien años del cine en México*. Pag. 54.

El impacto de este desprecio fue tal que, durante los siguientes dos años, sólo se filmaron cuatro películas en territorio nacional, y algunas más (dirigidas por mexicanos) en Estados Unidos. Entre éstas figuran los primeros experimentos de cintas nacionales sonorizadas con discos: *Dios y ley* y *El águila y el nopal*, dirigidas ambas en 1929 por Guillermo *El Indio* Calles y Miguel Contreras Torres, respectivamente

Y todavía más. También acabó con la trayectoria de Manuel R. Ojeda como realizador de cine mudo. No reaparecería en esta faceta hasta nueve años después, ya en el cine sonoro, con la película *Judas* (1936), amén de varios documentales turísticos.

Mayores referencias respecto a *El coloso de mármol* no las hay. Al igual que otras producciones de la etapa silente parece haber desaparecido para siempre debido a la falta de políticas de preservación.

“En un principio, solamente por iniciativa personal importantes materiales filmicos no se perdieron en la primera época del cine, antes de los años treinta. Fue el caso de Salvador Toscano, pionero no sólo del cine nacional sino también de su conservación, quien por medios que hoy calificamos de elementales y artesanales empezó a cuidar su acervo, ventilando y lavando sus películas periódicamente” (6).

Hay quienes, incluso, lo atribuyen a un factor increíble, pero cierto: la necesidad.

6. MORAL González, Fernando del. Antología. *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine Latinoamericano*. Pag. 167.

"...Lotes enteros de largometrajes mudos fueron vendidos por sus empobrecidos realizadores a las fábricas de pinturas, que les aprovecharon el nitrato de plata de la emulsión. Jesús H. Abitia, ya sin el apoyo de (Alvaro) Obregón, vio como sus películas quedaban reducidas a cenizas en 1928 (otros investigadores consignan el hecho en 1947), en un incendio 'accidental'" (7).

Con esfuerzos como éste el cine mudo mexicano llegó a su fin, sin lograr consolidarse en cimiento del sonoro. Sería una camada de extranjeros forjados en Hollywood —entre ellos, Arcady Boytler y Alex Phillips— que, con apoyo de otros entusiastas técnicos nacionales, se encargarían de impulsarla y catapultarla a límites insospechados.

7. GARCIA, Gustavo. *El cine mudo mexicano. IX Memoria y olvido: Imágenes de México*. Pag. 74.



Segunda calle de Plateros, cuna del cinematógrafo en México (agosto de 1896).



Caricatura alusiva a *La llegada del tren* (1895), vista incluida en el primer programa exhibido por los emisarios Lumière.



Comida del niño, otro de los cortos proyectados durante la función de gala en el Castillo de Chapultepec.



Entre las 57 cintas que promovieron al cine en el mundo figuraba también *Salida de los talleres Lumière en Lyon*.



Los alumnos de Chapultepec (arriba) y El canal de La Viga (abajo) fueron las dos primeras imágenes captadas en nuestro país.



Emma Padilla, protagonista de *La Luz* (2017). Su desempeño en la historia dirigida por Ezequiel Carrasco le reportó severas críticas.



Cantante de operetas y zarzuelas, Mimí Derba se erigió en pionera del cine industrial en México



En sociedad con el Enrique Rosas, Mimí Derba fundó Azteca Film, empresa que le permitió convertirse en la primera directora mexicana con *La tigresa* (1917).



La belleza natural de los canales de Xochimilco sirvió de escenario a la película *En defensa propia* (1917).



Escenas de *En defensa propia* (1917), de Joaquín Coss. Su fotografía a cargo de Enrique Rosas y algunas actuaciones acapararon elogios.



DR

R
N
et



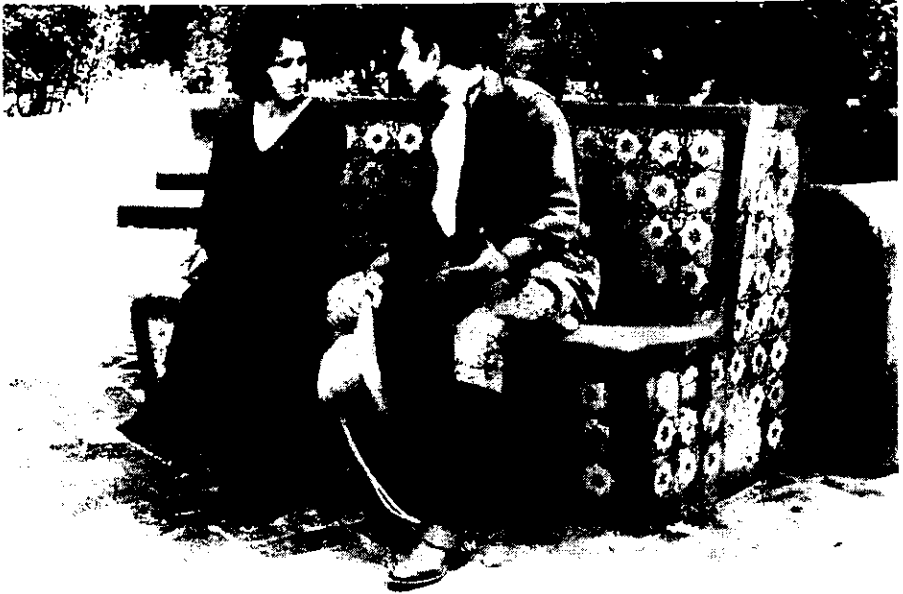
Rutila Urriola, protagonista de *Juan Soldado* (1919).



Manuel R Ojeda dirigió *El coloso de mármol* (1928).



Carmen Boninfant (arriba), estelarizó *La parcela* (1921), cinta basada en la novela homónima del tapatío José López Portillo



La disyuntiva de un joven al tener que elegir entre el sacerdocio o el amor de una mujer es el eje sobre el cual gira la trama de *Más fuerte que el deber* (1930). Sus protagonistas: Idolina Romagnoli y Luis Ibargüen.



El suspenso parece haber sido elemento primordial en *El anónimo* (1932), *ópera prima* de Fernando de Fuentes. Gloria Rubio y Julio Villarreal cumplieron presuntamente papeles de villanos.



Gloria Iturbe y Julio Villarreal en otra secuencia de *El anónimo*, proyecto financiado por la Comisión Nacional Productora de Películas.



En 1918 protagonizó la primera versión de *Santa*. 19 años más tarde, Elena Sánchez Valenzuela se convirtió en la primera directora de un documental sonoro con *Michoacán* (1937).



María Félix en la primera de dos caracterizaciones realizadas en *La china poblana* (1943), de Fernando A. Palacios.



Aquí *La Doña* personificada como la princesa china Mir-rá quien, entre otras cosas, padece las penurias de la esclavitud.



La historia del tradicional traje de china poblana es contada en esta producción de Clasa Films, segunda en color del cine nacional.

VII. MÁS FUERTE QUE EL DEBER Y LA ESPERADA APARICION DEL SONIDO

De ella, lamentablemente, parece no quedar ningún indicio. Su negativo se destruyó en un incendio registrado durante 1932, y las copias extraídas se acabaron con el uso. Se trata de la película *Más fuerte que el deber* (1930), cuya técnica de sonorización (amén de erigirla en una de las precursoras de esta innovación en México) dio origen al surgimiento del disco de 33 revoluciones por minuto.

Tras foguearse en Hollywood como consejero técnico de la Warner Brothers --empresa pionera del cine parlante con *Don Juan* (1926)--, el defenido Raphael J. Sevilla (1905-1975) utilizó 50 mil pies de celuloide virgen que le regaló la productora norteamericana para filmar el argumento escrito, adaptado y producido por él mismo en colaboración con Films Tenoch y Pedro Cornú.

Luis de Ibagüen, Idolina Romagnoli y Ricardo Carti protagonizaron este melodrama sonorizado a base del vitáfono (aparato de discos sincronizados con la imagen), manejado por Eduardo Baptista *. Su estreno --exitoso, por cierto-- tuvo lugar el 31 de diciembre de 1931 en el cine Olimpia. Meses más tarde, el citado siniestro la consumió.

(*) Su labor como técnico fue determinante para el nacimiento del cine sonoro. Dedicado al negocio de los fonogramas, en 1933 fundó con Gustavo Klincwort la empresa de discos Peerles, en cuyo catálogo destaca toda la obra musical de Pedro Infante.

Si bien no fue la primera cinta sonora del cine mexicano – un año antes hubo un par de intentos bastante loables: *Dios y ley*, escrita, producida, dirigida y protagonizada por Guillermo *El Indio* Calles, y *El águila y el nopal*, auspiciada y realizada por Miguel Contreras Torres–, fue la primera en poner en práctica la sonorización directa*, junto con *Abismos o Náufragos de la vida*, filmada bajo la dirección del caricaturista Salvador Pruneda.

Estas producciones se encargaron de acortar las distancias de progreso que entonces separaban a la cinematografía nacional con las de Europa y Estados Unidos, ya que desde principio del siglo XX tanto “Lumière y Edison habían recurrido a métodos tan primarios y elementales como el pronunciar palabras y producir ruidos detrás de la pantalla. Pathé había realizado proyecciones de filmes cantados, mientras Baron y Lauste proponían nuevos e ingeniosos sistemas de sincronización” (1).

El crack de Hollywood

Los tiempos habían cambiado. Contrariamente a lo ocurrido en los años veinte, la hegemonía hollywoodense comenzó a

(*) Gabriel Soria se convirtió, en 1928, en el primer mexicano en filmar con esta técnica varios noticieros para el periódico *Excelsior*, además de algunos cortometrajes documentales y publicitarios. Dos años más tarde, el 5 de febrero de 1930, Roberto Tumbull filmó la toma de posesión del presidente Pascual Ortiz Rubio en el estadio Nacional de la capital mexicana.

1. *Documentos de la Cineteca Nacional*. No 5. Pag. 25.

desquebrajarse en todo el orbe. ¿La causa? El propio arribo del cine sonoro que, hablado en inglés, no podía seguir imponiendo dominio en territorios donde existía vasta diversidad de lenguas.

Por otra parte, por mucho tiempo apáticos, políticos e intelectuales mexicanos tomaron partido en contra de esta modalidad, al considerarla un “arma de invasión pacífica” por parte de la Unión Americana hacia los países de habla española.

“Se pensó que si todas las películas iban a ser realizadas en el idioma inglés, el público latinoamericano por fuerza tendría que aprender dicha lengua si quería divertirse, y al cabo de unos cuantos años el castellano sería olvidado y pasaría a la categoría de lenguas muertas” (2).

A lo anterior se sumó la propuesta del entonces presidente de la república, Emilio Portes Gil, de abolir de toda producción filmica los letreros en inglés. Estos habían aparecido como uno más de los recursos de las productoras hollywoodenses para no perder posiciones en el mercado de habla española, pero el analfabetismo se encargó de neutralizarlo.

La sustitución de los diálogos en inglés por la voz de un narrador antecedió al empleo del todavía controvertido doblaje, cuya variedad de acentos nunca complació tampoco a los espectadores.

Así, aceptado a regañadientes como algo irremediable, pero a futuro remunerable, las productoras se dedican a manufacturar historias en los más variados idiomas. Es

2. REYES de la Maza, Luis. *El cine sonoro en México*. Pag. 13.

entonces cuando proliferan las versiones hispanas de los grandes éxitos de la llamada Meca del cine, interpretadas por figuras del teatro español u otros valores mexicanos.

Algunos de los ejemplos más representativos son: *Así es la vida* (1929), de George J. Crone; *Sombras de gloria* (1929), de Andrew L Stone; y *Charros, gauchos y manolas* (1930), de Xavier Cugat; *Drácula* (1931), de George Melford, y *Resurrección* (1931), de Edwin Carewe.

"Pero la hibridez que (las) caracteriza (...) no gusta definitivamente a los públicos de América Latina. Surge entonces una coyuntura favorable y en México, Argentina y España, fundamentalmente, se inician los primeros y desesperados intentos de sonorización para aprovechar las existencias de los públicos de habla castellana que demandan películas habladas en su idioma y con temas nacionales" (3).

Uno de los primeros esfuerzos en nuestro país fue precisamente *Más fuerte que el deber*, cuyos responsables no sólo lograron hacer frente a la enorme competencia y superioridad técnica que representaba el cine extranjero, sino también a las difíciles condiciones de producción.

Este largometraje y *Abismos*, "fueron productos de esfuerzos personales y aislados, y no resultados de planes sólidos y competentes (para) fundar una industria. (...) Además, tuvieron que valerse de discos para tener sonido, y ese

3. VEGA Alfaro, Eduardo de la. *El primer cine sonoro mexicano. Siete décadas de cine mexicano*. Pag. 3

procedimiento resultaba ya anacrónico (...)” (4).

Al son de la música

Aunque su filmación se llevó a cabo de marzo a agosto de 1930, las pruebas de sonorización habían tenido lugar desde un año antes. Salvador Pruneda, realizador de *Abismos o Náufragos de la vida*, detalló alguna vez este difícil proceso que revolucionó la exhibición de películas en México.

Tras crear un aparato que manejara la cámara a la velocidad profesional siguiendo el sonido del disco de 33 revoluciones, se emprendían largas sesiones de ensayo y grabación de música y voces de los personajes en base al guión terminado.

“(…) Se hicieron los (ocho) discos, se hicieron las copias de trabajo, y (...) de acuerdo con el aparato que se había hecho mecánicamente para que se rodara la película (...), empezamos a (filmar) escena por escena, vuelta por vuelta (...). Terminado el negativo, hecha la copia de trabajo, lo terrible fue después sincronizar y armarla” (5).

Raphael J. Sevilla siguió exactamente el mismo procedimiento para filmar su *opera prima* que, escenificada en los estudios de Eduardo Baptista y en locaciones de Tepotzotlán (ex seminario, templo y claustro), Amecameca, Sacromonte, una hacienda de Cuautitlán, Chapultepec, Coapa

4. GARCIA Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. Tomo I. Pag 32.

5. LOPEZ Vallejo y García, María Luisa. *Las primeras películas sonoras mexicanas*. Revista *Cine*. Volumen 1 Pag. 1-8.

y jardines, capilla, corredores y habitaciones del convento de Churubusco, narraba los conflictos de un joven al tener que elegir entre el sacerdocio o seguir los libres impulsos del sexo y corazón por una mujer*.

Ante la ausencia de la película, el guión –“el relato era dialogado”, señaló alguna vez el fotógrafo Javier Sierra-- y las escasas críticas aparecidas en los diarios –lo que ha hecho imposible a investigadores reseñarla y analizarla--, el propio realizador detalló el argumento a Emilio García Riera, lo que permite suponer que se trataba de un melodrama. Esta versión se combina con la ofrecida al propio investigador por Sierra.

“En un pintoresco pueblito enclavado en las montañas (...), un cura sexagenario bonachón e inteligente (Ricardo Carti), presiona a su sobrino (Luis Iburgüen) para que se inicie en el sacerdocio. El joven prefiere el canto, para el que está muy dotado. (Al llegar de vacaciones al pueblo y mientras toca el órgano de la capilla ve llegar a una muchacha --Idolina Romagnoli--). (Ambos se enamoran), pero ella es cortejada por un villano terrateniente (Efrén Buchelli). Con el beneplácito del tío, el joven cuelga los hábitos, da una paliza al villano y se casa con la muchacha” (6).

(*) Este parecía ser tema inquietante entre los jóvenes de la época; como muestra baste citar la popularidad que entonces tenía *El son del corazón*, poema escrito por Ramón López Velarde.

6. GARCIA Riera, Emilio. Ob. Cit. Pag. 17.

Primeros balbuceos

Por escuetos comentarios de investigadores y críticos, cabe suponer que el público disfrutó los 80 minutos de duración del filme en el que, además de la fotografía de Javier Sierra y singulares títulos cincelados en roca por José Marino, resaltaba la interpretación de Luis Ibargüen a canciones de Mario Talavera, como *Si pudiera ser hoy* y *Flor de mayo*.

Al igual que otros boleros de la época, éstos habían adquirido ya cierta notoriedad al ser difundidos a través de la XEW, inaugurada por Emilio Azcárraga Vidaurreta el 18 de septiembre de 1930.

Pero había otra razón de peso para que *Más fuerte que el deber* lograra tal acogida: era, junto con *Abismos*, la única representante mexicana en el mar de producciones norteamericanas habladas en castellano; entre estas últimas destacan *Soñadores de gloria*, de Miguel Contreras Torres, y *Sevilla de mis amores* o *La sevillana*, producción de la Metro Goldwyn Mayer dirigida por Ramón Novarro y Carlos Borcosque. Ambas fueron realizadas también en 1930.

Claro, durante las exhibiciones de *Más fuerte que el deber* no faltaron imprevistos por las innovaciones técnicas de proyección, reconocieron años más tarde algunos de sus pioneros.

“(…) Ocurría que el sonido se desincronizaba con mucha facilidad, se veía cada día en los cines, el público rompía las butacas, chillaba, en fin. El caso más frecuente era la rotura de la película cuando ya estaba muy trabajada; el otro era cuando no arrancaban parejos sonido e imagen. En el disco se hacía

una flechita que indicaba dónde tenía uno que poner el reproductor. Ahí se inició el disco de 33 ½, pues antes eran de 78 revoluciones por minuto. El *long play* nació del cine” (7).

Precisamente esas fallas, y debido a que “la opacidad de las voces más sugerían el balbuceo que la palabra”, propiciaron el rechazo popular. Tan catastróficas fueron algunas funciones en provincia que *Abismos* ni siquiera se estrenó comercialmente en la ciudad de México.

La efímera existencia de *Más fuerte que el deber*, sin embargo, fue bien aprovechada por un distribuidor desconocido, según testimonio de Javier Sierra. “(...) Gozó de gran éxito pecunario, pero no para nosotros; cuando hicieron la liquidación era una insignificancia” (8).

Su explotación, incluso, obligó a los exhibidores a practicar “mejoras tecnológicas” en todas las salas de proyección donde, luego de más de tres décadas, los mexicanos por fin vieron y escucharon la primera producción nacional completamente hablada en español.

La destrucción accidental de este largometraje, así como el desconocimiento por años de la existencia de *Dios y ley* y *El águila y el nopal*, entre otras cintas filmadas con ayuda del vitáfono, fueron factores para que *Santa* (1931), de Antonio Moreno, haya sido considerada durante mucho tiempo como punto de partida de la fase pre industrial del cine sonoro mexicano.

7. *Documentos de la Cineteca Nacional*. No. 5. Pag. 49.

8. GARCIA Riera, Emilio. Ob. Cit. Pag 35.

Otros intentos loables en este sentido fueron *Terrible pesadilla* (1929), del jalisciense Charles Amador*, y *Contrabando* (1931) que, financiada y dirigida en Baja California por Alberto Méndez Bernal, protagonizaron Ramón Pereda, Virginia Zurí, Paul Ellis, Dorothy Sebastian y Gloria Rubio.

Pero la necesidad de encontrar algún vestigio de *Más fuerte que el deber* tiene particular significación. Su valiosa aportación de incorporar temas musicales como complemento de la trama, combinada años más tarde con el auge de la canción vernácula gracias a la incesante expansión de la radio, fijarían, ahora sí, los cimientos para el desarrollo de una industria cinematográfica nacional con identidad propia.

(*) Producida y filmada en Puebla, se trata de una cinta por cuyo personaje central (un vagabundo que, luego de tener varios sueños en la vía pública, termina siendo perseguido por un policía mal encarado), el realizador fue demandado por plagiar a Charlot creado por Charles Chaplin.

VIII. UN ESPECTADOR IMPERTINENTE: ¿PROPUESTA DE OCTAVO ARTE?

En la pantalla del cine Olimpia se proyectan imágenes de una joven tocando el piano. Súbitamente, desde un palco oscuro, un borracho grita: *¡Mamarracho, lo hago mejor yo!* Mientras el público asistente protesta airadamente tal impertinencia, la protagonista voltea hacia el insolente y lo reta: *Bueno, ¿por qué no lo haces tú?* Apenas sale de la platea, el sujeto aparece sorpresivamente en la pantalla para discutir y, al cabo de un rato, terminar conquistándola.

Parafraseando la manera como el coproductor Raphael J. Sevilla describió el argumento al investigador Emilio García Riera, uno puede imaginarse el modo como se desarrollaba *Un espectador impertinente* (1931-1932), curioso experimento filmico donde el soviético Arcady Boytler (1893-1965) conjugó en México sus dos pasiones: el teatro cómico musical y el cine.

Tal híbrido se convirtió, a su vez, en singular estudio acerca de la respuesta del público al fenómeno cinematográfico, en cuya fase sonora paulatinamente fortaleció su arraigo.

El mismo inmigrante ruso protagonizaba este cortometraje de 25 minutos de duración, haciendo gala de una comicidad cultivada previamente en varias historias cortas también dirigidas e interpretadas por él en su país natal antes de la revolución de 1917 y en Alemania entre

1920 y 1923. La heroína era la mexicana Anita Ruanova, quien formaba parte de la compañía de Boytler.

Su estreno, registrado el 26 de mayo de 1932 junto con el del filme norteamericano *Mujercitas* (*Girls About Town*, 1931), de George Cukor con Kay Francis, Lilyan Tashman y Joel McCrea, tuvo amplia difusión en los periódicos, cuyos articulistas elogiaron el concepto plasmado en tan solo tres horas de rodaje.

“Hoy comienza la exhibición de la cinta ultravanguardista que el Olimpia ofrece como una verdadera novedad en materia de cine, y en la cual los personajes entran y salen de la pantalla caprichosamente, en una curiosa combinación de teatro y cinema. Este procedimiento novedoso se inicia en México y su inventor fue el señor Arcady Boytler, quien piensa que se ha iniciado una nueva era en la cinematografía abriendo nuevos horizontes” (1).

Además de marcar un hito en el séptimo arte nacional, esta producción se significó por su presumible realización simultánea a *Santa* (primer filme sonorizado en México), así como por la participación de varios técnicos que años más tarde se consagrarían como figuras indiscutibles en cada una de sus áreas.

Entre ellos destacan el fotógrafo canadiense Alex Phillips –reconocido por sus trabajos en los largometrajes *En la palma de tu mano* (1950), de Roberto Gavaldón; *Viento negro* (1964), de Servando González; *La soldadera* (1966),

1. Anónimo. *El Nacional*. 26 de mayo de 1932.

de José Bolaños, y *Zapata*, de Mario Hernández—, así como Roberto y Joselito Rodríguez, pioneros del cine sonoro.

¿Realidad o fantasía?

El éxito comercial logrado por la segunda versión de *Santa* (estrenada en el cine Palacio el 30 de marzo de 1932) alentó los esfuerzos no sólo de la naciente Compañía Nacional Productora de Películas; también de otras empresas que fortalecerían la fase preindustrial del cine sonoro mexicano.

Como ocurrió al iniciarse la producción de películas de argumento (1917), el carácter comercial invadió al cine nacional. El atacado pero siempre socorrido modelo hollywoodense fue readoptado por empresarios y realizadores quienes, escudándose en variadas tendencias conceptuales y temáticas, buscaban la fórmula del éxito económico.

“Esta (etapa) fue (...) rica en experiencias y experimentos. Una búsqueda incesante de temas y efectos dio por resultado una mayor libertad creativa y una amplia gama de posibilidades(.) Y aunque en el terreno artístico los fracasos fueron lo más común, hubo algunos momentos definitivamente extraordinarios, que han pasado a la historia de la cinematografía mexicana como casos únicos, como obras perdurables” (2).

2. VEGA Alfaro Eduardo de la. *El primer cine sonoro mexicano. Siete décadas de cine mexicano*. Pag. 5.

Una de ellas fue, precisamente, *Un espectador impertinente*, producto de la creatividad de Boytler, cuya imaginación parecía no tener límite. Además de fanático de la actuación y la dirección, era poeta y fotógrafo; también le gustaba el alpinismo, el automovilismo, la aviación y el toreo. Su carácter inquieto, combinado con el triunfo de la revolución bolchevique le condujeron al exilio en Alemania, Chile, Estados Unidos y México, países donde dejó constancia de su creatividad en varios cortos de comedia.

Al llegar a nuestro país (1930) contactó a su compatriota y colega Serguei M. Eisenstein, quien entonces filmaba escenas para su malogrado proyecto *¡Que viva México!*, donde tuvo breve actuación en el episodio denominado *Fiesta*. Posteriormente montó caravanas artísticas con las cuales recorrió buena parte de la república

No pasó mucho tiempo para que conociera a Raphael J. Sevilla con quien, luego de compartir afinidades, realizaría lo que para muchos espectadores representaba algo más que imposible: abandonar la butaca y, de un salto, introducirse en la pantalla para disfrutar siquiera un fugaz romance con los protagonistas de la historia (*).

“(…) Su concepción del cine (como un arte) entraba en evidente contradicción con las necesidades de una industria del entretenimiento y un público habituado a considerar

(*) Aunque sin llegar a la experimentación con el público, varias producciones nacionales y extranjeras han echado mano de esta fórmula. Unos de los ejemplos de mayor éxito a nivel internacional y que podría ilustrar la tónica de esta película perdida sea, tal vez, *La rosa púrpura de El Cairo* (1985) de Woody Allen. En su trama una mujer (Mia Farrow) vive singular experiencia en el cine cuando el protagonista de la cinta que ve sale de la pantalla y entra en su vida.

al cine como una diversión”, (3) remarca el investigador Federico Dávalos Orozco. Sin embargo, su osadía le valió una marcada admiración de los cronistas de la época.

“Boytlér emula a Pirandello. Busca hacer el cine del cine, como Pirandello (*Seis personajes en busca de autor*) intentó hacer la teatralización del teatro. Aunque su primera cinta es frívola, su técnica nos inquieta, abre perspectivas y nos permite vislumbrar el día en que espectador de carne y actor de sombra(...) sean (...), en el vitáfono del futuro, partes de un mismo espectáculo” (4).

Y aunque desde 1928 algunos literatos –entre ellos Julio Jiménez Rueda-- advertían el peligro que corría la existencia del teatro con la irrupción de las películas habladas, este novedoso híbrido logró acallar cualquier tipo de temor, inconformidad o lo que fuera.

Espectáculo ultramodernista

Su originalidad, sin embargo, también le imponía ciertas limitaciones a *Un espectador impertinente*. La principal: los únicos que podían interpretarla eran los propios Boytlér y Ruanova, nadie más. De ahí tal vez las escasas referencias hemerográficas de su exhibición.

Una de las pocas registradas en diversas investigaciones que lo aluden es un anuncio rescatado del cine Iracheta en Pachuca, donde, aseguran, no tuvo tan buena suerte.

3. DAVALOS Orozco, Federico. *Albores del cine mexicano*. Pag 67.

4. Anónimo. *El Nacional*. 20 de mayo de 1932.

"¡Beneficio y despedida! ¡Adiós a Pachuca! Gran éxito del genial actor y director ruso Arcady Boytler y la encantadora artista mexicana Anita Ruanova en el sensacional y ultramodernista espectáculo (...) en el que los intérpretes trabajan al mismo tiempo en la pantalla y en la escena" (5).

La exhibición-representación se mantendría sólo unos meses, ya que en octubre de ese año el soviético emprendió carrera en el largometraje con *Mano a mano*, producción de José Alcayde que se erigiría como la primera de charros del cine sonoro nacional.

Quizá el consiguiente ascenso en la trayectoria del realizador, que alcanzaría sus puntos más altos con *La mujer del puerto* (1933) –debut en el cine mexicano de Andrea Palma- y *Aguila o sol* (1937), obligó a desechar definitivamente cualquier tentativa de continuar sus giras representando *Un espectador impertinente*.

Tal situación provocó que el presumiblemente único original de la cinta fuera arrumbado y, con el paso del tiempo, se destruyera.

Según información proporcionada por el subdirector de la Filmoteca de la UNAM, Francisco Gaytán, nunca se ha tenido alguna copia de ella. Sin embargo, la llamada de un descendiente de Arcady Boytler a la dependencia, asegurando tener copias de algunos trabajos, hace albergar remotas esperanzas de que entre ellas aparezca este raro ejemplar.

5. GARCIA Riera, Emilio, et. al. *Arcady Boytler. Primeros trabajos en México*. Revista *Cine*. No. 17. Junio de 1979.

IX. EL ANÓNIMO, PRIMERA VOZ MEXICANA DEL CINE PARLANTE

Si bien su factura dejó mucho que desear –debido, principalmente, a limitaciones de orden económico--, en la historia del cine nacional tiene especial significación. Se trata de *El anónimo* (1932), primer filme sonoro dirigido por un mexicano, el entonces debutante Fernando de Fuentes (1894-1958), quien a la postre se erigió en principal artífice de la internacionalización de nuestro séptimo arte.

Es prácticamente un hecho que la última copia existente en nuestro país se destruyera durante el incendio ocurrido en la Cineteca Nacional el 24 de marzo de 1982. En papelería preservada en el departamento de Documentación del archivo filmico se encuentra la ficha técnica que avalaba la custodia de un negativo en 35 milímetros.

Carlos Orellana –popular por su caracterización de ciego en *Santa* (1931)--, Gloria Iturbe y Julio Villarreal protagonizaron éste, cuarto proyecto financiado por la Comisión Nacional Productora de Películas, y tercero de ese año.

Este, a su vez, marcó el ingreso al cine mexicano del experimentado camarógrafo norteamericano Ross Fisher. El, junto con el canadiense Alex Phillips y Jack Draper, colaboró en el desarrollo técnico y estilístico de las cintas sonoras.

Previo el estreno –registrado el 8 de febrero de 1933 en el

cine Palacio--, la prensa elogió el desempeño de De Fuentes, "joven mexicano que es toda una promesa y que se ha revelado como uno de los directores (...) llamados a encauzar la cinematografía nacional por un sendero de triunfos incalculables" (1).

Sin embargo, el hecho de haber elegido una obra dramática francesa como base de su argumento le redituó no sólo en un exceso de diálogo declamado, sino también severas críticas por la consiguiente sobreactuación de sus intérpretes (propia del teatro) y, aún más, por una restregada osadía de estructurar proyectos capaces de competir con las poderosas producciones norteamericanas y europeas.

"Y para eso, en honor de la verdad, nos falta mucho", sostenía de manera anónima –como lo hizo la mayor parte de los cronistas – y con singular ironía un artículo publicado en un semanario taurino.

"Nos faltan artistas debidamente preparados. Nos faltan directores. Nos falta ambiente (...). No es posible por hoy. Aún estamos verdes para producir películas internacionales. *El anónimo* no triunfaría en otros países desde el momento en que tampoco triunfa en México (...). En fin, que insistimos. Debemos por hoy producir para nosotros. En pocas palabras: ¡Zapatero a tus zapatos!" (2).

Cabe acotar que el propio De Fuentes se encargaría de dar bofetada con guante blanco a la desconfianza de sus

1. Anónimo. *Revista de Revistas*. 5 de febrero de 1933.

2. Anónimo. Dominical *El redondel*. 12 de febrero de 1933.

detractores al realizar, en 1936, *Allá en el Rancho Grande* que, aparte de iniciar la era industrial y poner las bases de otro género nacional, fue la primera cinta mexicana en exhibirse con subtítulos en inglés –innovación atribuida al propio cineasta-- y abrir así los mercados internacionales.

Entre el honor y el deber

De familia acaudalada, Fernando de Fuentes Carrau tuvo la mejor educación que existía en la época, hasta que lo permitieron problemas familiares combinados con el desarrollo de la propia Revolución, durante la cual trabajó como secretario auxiliar de Venustiano Carranza.

A partir de entonces debió enfrentar los rigores impuestos por las limitaciones económicas, mismos que sorteó valiéndose de los más diversos oficios; entre éstos la poesía, el periodismo y la exhibición cinematográfica.

Su primera participación en los sets fue como ayudante del cubano Ramón Peón, asistente del director español Antonio Moreno en *Santa*; posteriormente editó *Aguilas frente al sol* – también bajo la batuta del madrileño--, y codirigió *Una vida por otra*, del húngaro John H. Auer. Estas dos últimas también auspiciadas en 1932 por la Comisión Nacional Productora de Películas.

En octubre de ese año funge como asistente de Arcady Boytler en *Mano a mano*, y un mes más tarde, el 13 de noviembre, emprende *El anónimo*, cuyo rodaje –asistido por Ramón Peón, Carlos L Cabello y Luis G. Rubín--- enfrentó

graves problemas presupuestales. Este tuvo que terminarse con 215 metros de película, ya que no había dinero para comprar más.

El propio De Fuentes expuso en una entrevista las dificultades que tenían los empresarios para producir cine, negocio que seguía sin recibir apoyo alguno por parte del gobierno representado por Abelardo L. Rodríguez, pero todavía bajo la batuta de Plutarco Elías Calles (*).

“Hacemos las películas en dos o tres semanas para ahorrar gastos de producción y, para economizar celuloide, dejamos pasar muchas escenas de las que no estamos completamente satisfechos” (3), enfatizaba quizá para justificar la lluvia de críticas que para fines de 1933 había cosechado su trabajo.

Lamentablemente su desaparición impide formular un juicio objetivo en torno a este filme cuya trama –ubicada en 1932-- revela, “dentro de un ambiente de lujo y distinción, tanto por sus bellísimos escenarios como por el círculo social en que se desenvuelve, la trágica odisea de un eminente médico (Carlos Orellana) a quien el destino plantea un dilema espantoso a escoger entre el honor y el deber” (4).

(*) Como se recordará, Abelardo L. Rodríguez completaba entonces el periodo presidencial de Pascual Ortiz Rubio, al cual éste había dimitido el 2 de septiembre de 1932 por no estar dispuesto a seguir tolerando la tutela política que Plutarco Elías Calles pretendía ejercer sobre él.

3. Esteban V. Escalante. *Revista de Revistas*. Sin fecha 1933.

4. Anónimo. *Revista de Revistas*. 5 de febrero de 1933.

Nueva versión

La anterior sinopsis permite reformular la que, de algunos años a la fecha, ha planteado la investigadora María Luisa López-Vallejo y García, basándose en seis fotos de la cinta donde, entre otras cosas, se muestra el consultorio del doctor.

La llegada de una carta misteriosa aflige a la histérica Elena (Gloria Iturbe). Por la tribulación que manifiesta en los citados encuadres puede suponerse que un par de villanos (Gloria Rubio y Julio Villarreal*) la chantajea con delatar su supuesto amasiato con otro hombre (Fernando A. Rivero).

Pese a la obstinación de su esposa por ocultar el problema, el médico se entera de lo sucedido y decide vengar su honor negando ayuda a su rival quien, ¿cómo resultado de una riña con el extorsionador o por enfermedad?, finalmente muere**. Una denuncia a la policía pone fin a la conflictiva situación.

Otros artículos periodísticos de la época confirman el tinte pasional dado por Fernando de Fuentes al argumento. "(El) marido, buen hombre, se nos presenta en un trance difícil. Y aunque su problema interno es humano (suponemos que alude a los celos), de paso diremos que el autor de la obra lo resuelve

(*) Según hipótesis de López Vallejo y García predominaba un ambiente impregnado de suspenso, a juzgar por la iluminación apreciada en otra imagen en la que aparecen estos personajes al pie de una escalera.

(**) En una de las fotos aparece el personaje de Fernando A. Rivero tendido en el suelo.

en forma poco verosímil, sobre todo tratándose de médicos (...)” (5), señaló Luz Alba.

Por su parte, un columnista de *El Universal Gráfico* criticó la manera como la publicidad del filme trató de conmover a los médicos mexicanos. “Un doctor que antepone su deber a su sentimiento, es un caso de humanitarismo que se da en los médicos de todos los países, de igual modo que se da el caso contrario” (6).

Sea como estuviese tejida, la historia fue vapuleada por su tema considerado “corriente (por aquello de la infidelidad de la mujer), sin emotividad de ninguna especie y sin exposición de situaciones psicológicas dignas de ser llevadas a la pantalla”.

Al elenco, también formado por Luis G Barreiro, Elena Valdés, Emma Henkel, Adela Jaloma y Emma Roldán, se le compadeció por ser víctima de una literatura cursi. Ah, pero eso sí, los inquisitivos cronistas de la época nunca tomaron en cuenta el desequilibrio que en algunos histriones generó el advenimiento del cine sonoro.

Reflejo de México

Aún con errores y carencias, *El anónimo* tuvo una cualidad que pocos (por no decir nadie) se atrevieron a destacar, sobre todo en momentos en los que la imagen de los mexicanos internacionalmente arrastraba el deterioro propiciado por el

5. Luz Alba. *Ilustrado*. 16 de febrero de 1933.

6. A.N.A. *El Universal Gráfico*. 9 de febrero de 1933.

“salvajismo revolucionario” difundido a través de los documentales.

“(…) Es una película decorosa. Puede presentarse sin vacilaciones en las pantallas de habla castellana. Es un reflejo que nuestro tan llevado y traído México no es solamente un remanso de chinas y charros, ni rincón de canciones rancheras; sino también un centro de vida social donde se viste bien, donde hay cosas elegantes, donde hay una vida citadina como en cualquier otra urbe del planeta.

“Apuntamos esto, porque en muchos casos se dice fronteras afuera que somos un conjunto de aborígenes desarrapados y casi en estado salvaje. (Esta producción) refleja lo contrario: también tenemos un ambiente correcto y moderno, con sus complicaciones y dramas, como en cualquier gran ciudad de la vieja y paradójica Europa o de la poderosa y maquinal Yanquilandia” (7).

Pero ni tales referencias lograron que *El anónimo* contrarrestara el rechazo del público, manifestado con su escasa asistencia a las salas donde fue exhibido sólo una semana, igual que los restantes proyectos financiados hasta entonces por la Comisión Nacional Productora de Películas.

Y es que, según palabras de Emilio García Riera, “el cine mexicano no podía resultar aún convincente ni como cine ni como mexicano” (8).

A partir de 1992 y para cumplir con su tarea de preservar

7. Anónimo en la sección *Crónicas cinematográficas*. *La Prensa*. 11 de febrero de 1933.

8. GARCIA Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano* Tomo I. Pag. 59.

el cine nacional, la Filmoteca de la UNAM instituyó el proyecto *Filmografía completa*, cuyo propósito consiste en localizar, gestionar y obtener todas las películas en que hayan participado figuras notables.

Fernando de Fuentes, junto con María Félix y Julio Bracho, son hasta ahora los seleccionados por la dependencia universitaria. En el caso del primero, solo falta encontrar esta cinta para atesorar la obra que lo erige como el director más importante de la década de los treinta. La búsqueda tiene lugar en varios archivos del mundo, según testimonio de Iván Trujillo Bolio en entrevista.

Su trilogía sobre la revolución mexicana --integrada por *El prisionero 13*, *El compadre Mendoza* (ambas de 1933), y *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935), estableció las características de lo que debía ser el cine mexicano basado en nuestras raíces culturales e históricas.

“(El) ha sido al cine mexicano lo que David W. Griffith al norteamericano. No fue simplemente un pionero(,) puesto que los había antes que él desde la etapa silente(;) fue (...) el padre fundador (...) del cine mexicano (...). (...) Le debe todo (...). (...) Sin él(,) el cine mexicano, en el sentido más puro del término, no existiría” (9).

9. PEREZ Turrent, Tomás. *Fernando de Fuentes (1894-1958)*. Butaca. Enero de 1995.

X. MICHOACÁN, LA MUJER POR LOS CAMINOS DEL DOCUMENTAL

*Allá en el Rancho Grande,
allá donde vivía.
Había una rancherita
que alegre me decía,
que alegre me decía:
Te voy a hacer tus calzones,
como los usa el rancho.
Te los empiezo de lana,
te los acabo de cuero.*

A fines de 1936, la canción del filme dirigido por Fernando de Fuentes se escuchaba prácticamente en todas las estaciones radiofónicas del país en voz de Tito Guízar. Y eso que la historia estrenada el 6 de octubre en el cine Alameda, apenas logró permanecer una semana en cartelera.

Meses más tarde, la producción financiada por Alfonso Rivas Bustamante y el propio realizador se transformó en suceso a raíz de su presentación en toda América Latina y ciudades norteamericanas.

"(...) Todos en el extranjero comentaban lo fluido de (su) anécdota, el buen trazo de los personajes y el duelo de coplas entre (...) Guízar y Lorenzo Barcelata(, también autor de la música); (...). Su reestreno en México fue apoteósico: todos

querían saber qué le habían visto en (otras naciones) a esta película de charritos; en un mes ingresaron a la taquilla 600 mil pesos (...)" (1).

Ante tal respuesta, el presidente Lázaro Cárdenas -- convencido del potencial didáctico de esta expresión-- encargó poner en marcha el proyecto denominado *Brigadas cinematográficas*, cuyo propósito sería realizar y exhibir documentales tendientes a promover lugares turísticos dentro y fuera del país.

El primero de ellos fue *Michoacán* (1937), obviamente en atención al mandatario nacido en Jiquilpan. De su realización se encargó la capitalina Elena Sánchez Valenzuela (1900-1950), erigiéndose así en la primera directora de un documental sonoro (*), luego de haber saboreado las mieles de la popularidad gracias a su desempeño actoral en la versión silente de *Santa* (1918), y *En la hacienda* (1921), amén de ejercer la crítica cinematográfica.

Impulso sin precedente

Apoyado en la Constitución de 1917, Lázaro Cárdenas instrumentó reformas en la distribución de la tierra en beneficio

1. GARCIA, Gustavo, et al. *Epoca de oro del cine mexicano*. s. p.

(*) Dos años antes la también periodista y actriz de cine mudo Adela Sequeyro escribió, produjo, interpretó y codirigió con Ramón Peón el largometraje de ficción *Más allá de la muerte*. En 1937 volvió al megáfono para realizar *La mujer de nadie*; el rol estelar lo compartió con Mario Tenorio.

de los campesinos, instituyó la enseñanza gratuita, nacionalizó la industria petrolera y las compañías ferroviarias, creó la Comisión Federal de Electricidad y autorizó la entrada al país de los refugiados políticos de la Guerra Civil española.

Mención especial merece la irrestricta libertad de expresión promovida por él en todo medio de comunicación; entre éstos, obviamente, el cine, cuyos hacedores recibieron el apoyo que por más de una década les negaron los diversos representantes de la dictadura callista.

No resulta por tanto gratuito que, de una producción prácticamente inexistente entre 1927 y 1932 –se filmó un promedio de cuatro películas por año–, ésta se haya incrementado de manera notable en el resto de la década.

Así, a partir de 1935 (un año después de asumir Cárdenas el poder), el cine mexicano transforma su nivel artesanal al de una auténtica industria, gracias a un decreto en el que el gobierno se comprometía a prestarle todo su apoyo, sin dejar de legislar su desarrollo.

La primera gran producción fue *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935), también de Fernando de Fuentes; el primer gran éxito llega al año siguiente con *Allá en el Rancho Grande* (1936).

El taquillazo logrado por esta última, primera comedia ranchera, se presenta en el momento más propicio: justo cuando por enésima ocasión se pregonaba la desaparición del cine nacional, debido a que los públicos de habla hispana rechazaban nuestra producción, saturada entonces de temáticas cuyas heroínas eran madres en extremo abnegadas.

“(...) *Allá en el Rancho Grande* posee como carácter

distintivo una visión peculiar de lo mexicano: este nacionalismo, aunque deformado y adaptado a las necesidades del comercio, logró una total identificación con las mayorías rurales de Latinoamérica; con ella concluye un periodo de experimentación y se sientan las bases de la futura 'época de oro' del cine mexicano" (2).

Precisamente en ese marco, cuando la participación de la mujer en el cine y otras actividades era ignorada por completo, se presenta el debut como directora de Sánchez Valenzuela. Antes de ella, además de Adela Sequeyro, lo habían hecho otras cuatro: Mimí Derba, quien realizó *La tigresa* en 1917; las hermanas veracruzanas Dolores y Adriana Elhers, autoras de varios cortos documentales a principios de los veinte, y la yucateca Cándida Beltrán Rendón, bajo cuya batuta se filmó en 1928 la ficción *El secreto de la abuela*.

Pátzcuaro en todo su esplendor

Poco se sabe acerca del contenido de *Michoacán* –ni siquiera el formato en que fue filmada–, cuyas copias no fueron explotadas comercialmente de acuerdo con un contrato firmado por la propia cineasta y un señor de nombre Manuel Espinoza Tagle.

Según notas periodísticas de la época, se trataba de "una película documentaria de interés indiscutible y de gran valor artístico e histórico. (...) Logr(a) captar con (...) formidable intuición artística y (...) absoluto sentido periodístico centenares

2. DAVALOS Orozco, Federico. *Albores del cine mexicano*. Pag. 81.

de escenas (...) que exponen a maravilla detalles desconocidos de la vida de los campesinos de Michoacán (...)" (3).

El reportaje fue ilustrado con fotografías extraídas del filme, mismas que fueron analizadas por autoridades del Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográfica (CIEC) de la Universidad de Guadalajara.

"(Estas) guardan en su composición una similitud a los encuadres logrados por el fotógrafo neoyorquino Paul Strand en la cinta *Redes** (1934), de Fred Zinneman y Emilio Gómez Muriel: escenario del lago de Pátzcuaro y sus pescadores, rostros populares de los habitantes de la isla, campesinos y artesanos" (4).

El acercamiento tenido con estos grupos durante su campaña electoral --“(la) más completa, más larga, fatigosa, minuciosa y exhaustiva que jamás haya realizado candidato alguno a la Presidencia de la República” hasta entonces-- permitió a Cárdenas descubrir un México desconocido.

“(...) Jamás usó los aeroplanos, y prefirió viajar a pie y a caballo, o cuando más en *jeeps*, que utilizar el ferrocarril o el automóvil. Lo hizo así, porque le dio preferencia a los poblados,

3. Citada por Patricia Torres en *Elena Sánchez Valenzuela*, Revista *Dicine*. No. 48. Noviembre de 1992. Pags. 14 y 15.

(*) En opinión del investigador Federico Dávalos Orozco, tanto este filme como *Janitzio* (1935), de Carlos Navarro; *Humanidad* (1935), de Adolfo Best Maugard, y la mancuerna Emilio Indio Fernández y Gabriel Figueroa, denotan enorme influencia del trabajo fílmico realizado en México por Serguei Eisenstein.

4. TORRES, Patricia. Ob. Cit. Pag. 15.

rancherías y ejidos perdidos en la sierra o en la huasteca, más que a los grandes centros de población (...). En algún rincón perdido en la montaña, el propio (mandatario) se enteró con sorpresa, que los indígenas aún creían que el presidente era Porfirio Díaz". (5)

Y si bien el jefe del Ejecutivo insistió en plasmar toda la mexicanidad posible en pantalla, es indudable que el citado proyecto también fue concebido como medio para promover los logros de su régimen.

No por ello resulta extraño que las *Brigadas cinematográficas* recibieran también apoyo de la llamada Ala Izquierda del Bloque Nacional Revolucionario de la Cámara de Diputados. Su entonces dirigente, Luis Mora Tovar, defendió al gobierno cardenista de los partidarios de Plutarco Elías Calles, todavía empecinados en proseguir en el poder.

La iniciativa, sin embargo, parece haber quedado trunca por dos razones. Primera: los conflictos políticos que el primer mandatario debió sortear dentro y fuera del país durante la segunda mitad de su gestión y, segunda: la proliferación de comedias rancheras que aludían o copiaban abiertamente los rasgos de *Allá en el Rancho Grande*.

Esto, claro, no demeritó el apoyo a los empresarios privados que durante 1937 y 1938 establecieron marca de producción al financiar 40 y 59 filmes, respectivamente. Este auge de comedias rancheras hizo al público volcarse hacia la ficción y desdeñar a los documentales.

5. ARREDONDO Muñozledo, Benjamín. *Historia de la Revolución Mexicana*. Pag. 253.

Esta tendencia se fortalece en 1939, cuando Lázaro Cárdenas decreta la proyección obligatoria de películas mexicanas. Es precisamente en este periodo cuando alcanzan su máximo esplendor las grandes estrellas del cine nacional: María Félix, Dolores del Río, Mario Moreno *Cantinflas*, Arturo de Córdova, Jorge Negrete y Pedro Infante.

Precursora de la conservación

Nacida en la ciudad de México, Elena Sánchez Valenzuela emprendió su carrera como actriz a los 18 años de edad, vía la primera versión de *Santa*. El director del filme, Luis G. Peredo, fue quien le ofreció interpretar el rol estelar al conocerla mientras estudiaba declamación en el Conservatorio Nacional.

Su iniciación como cronista cinematográfica tuvo lugar en 1920 en *El Demócrata*, diario del que fue corresponsal en la ciudad de Los Angeles el año siguiente. Precisamente durante su estancia en Hollywood participó en un concurso de actrices, del cual resultó triunfadora.

Según testimonios periodísticos, recibió propuestas para interpretar *Almas que sufren*, proyecto que, financiado por la empresa Machado Production --formada por los mexicanos Juan Machado y Manuel Quezada--, abandonó la actriz para regresar a México y participar en el rodaje de *En la hacienda*, de Ernesto Vollrath.

En 1942, cumplida una segunda etapa como cronista y ya plenamente instaurada la industria, fundó la primera Fimoteca Nacional, adscrita entonces a la Secretaría de Educación

Pública. Se convirtió así también en la precursora de la conservación de imágenes en movimiento de nuestro país, actividad que difundió en toda Latinoamérica.

Además de luchar por “concentrar en un establecimiento oficial todas las películas propiedad del Estado”, Sánchez Valenzuela pugnó lo mismo por la creación de un consejo encargado de revisar películas y argumentos, así como por la elaboración de una ley de cine que atienda a la conservación de cortos documentales y cintas históricas.

“Su condición de funcionaria y de promotora del cine nacional le ocasionó envidias y(,) mientras ella presentaba ponencias y difundía el cine mexicano, se intentó destituirla de su puesto. El presupuesto para su ambicioso proyecto de construir un laboratorio bien equipado de copiado y reproducción de películas nunca le fue proporcionado. A nivel privado y público, solicitó la existencia autónoma de la Filmoteca, a fin de lograr un verdadero archivo filmico, actualizado y bien conservado, pero todas sus peticiones le fueron denegadas. Finalmente, por presiones burocráticas, fue retirada de la dirección de la Filmoteca Nacional” (6), donde con celo resguardaba su trabajo.

Respecto a la suerte que hayan podido correr negativo y copias de *Michoacán*, existe una sola pero contundente hipótesis: se destruyó durante el siniestro ocurrido hace 17 años en la Cineteca Nacional. Esto se sustenta en afirmaciones del historiador Emilio García Riera, en el sentido de que la

6. TORRES, Patricia. Ob. Cit. Pag. 16.

Secretaría de Educación Pública entregó meses antes al archivo la totalidad de su acervo.

“(Estos materiales) no pudieron ser examinados; nunca se sabrá que contenían. Quizá ese material en nitrato, y muy favorable por tanto a las llamas, era parte del reunido en (la) Filmoteca Nacional de la SEP fundada en 1936” (7).

Por su parte, Fernando del Moral, jefe de Investigación del archivo fílmico durante el período 1975 -1980, la constató en su ponencia presentada durante el Tercer Encuentro Nacional de Conservadores del Patrimonio Cultural (México, Octubre de 1987).

“Asimismo, (durante su administración) se restauró y preservó una importante colección de documentales y noticieros nacionales de las administraciones de Lázaro Cárdenas y Manuel Avila Camacho, de 1934 a 1946, lo mismo que otra colección de documentales antiguos del período de 1910 a 1920 (...)” (8).

En este acervo es, pues, un hecho, se encontraba este trabajo.

7. GARCIA Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. Tomo III. Pag. 213.

8. Antología. *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine Latinoamericano*. Pag. 171.

XI. LA CHINA POBLANA, EXÓTICOS DESENCANTOS DE MARÍA FÉLIX

Desde hace algunos meses circulan versiones periodísticas en el sentido de que una de sus copias ha sido recuperada, pero ninguno se ha confirmado. Lo cierto es que aún sigue perdida *La china poblana* (1943), segundo largometraje en color del cine nacional y primero en la filmografía de María Félix con esta característica.

El incendio que consumió la Cineteca Nacional en marzo de 1982 destruyó un original incompleto de esta historia escrita y dirigida por Fernando A. Palacios (¿?-1960), aseguró en entrevista Fernando del Moral, alguna vez jefe de Investigación del archivo filmico.

Ahora se dice que una copia presuntamente ha sido rescatada por el curador de cine del Museo Nacional de Antropología e Historia, Galdino Gómez. Asimismo, que la Cinemateca Cubana posee un ejemplar.

A la fecha, sin embargo, no ha podido constatarse la existencia física de esta producción de Clasa Films que, también estelarizada por Miguel Angel Ferriz y Miguel Inclán, fue el "acto de gratitud" con que la hoy diva sonoreense pagó el apoyo inicial a su descubridor (Fernando A. Palacios).

Según versiones de sus allegados, la altiva mujer –quien en marzo de 1943 ya había interpretado *Doña Bárbara* bajo la batuta de Fernando de Fuentes– todavía se arrepiente de haberla hecho.

“Hasta se alegró cuando se enteró de su destrucción; dice que era bastante mala”, reveló en entrevista el director de la Filmoteca de la UNAM, Iván Trujillo Bolio.

Sus razones tendrá, sólo que la norteña se niega a verterlas en entrevista. Pero existen testimonios.

“(…) No me podía convencer a mí misma de que era china. La idea (…) que yo tenía (de éstas) no coincidía con la (…) que yo tenía sobre mí misma. Pero era necesario continuar con mi carrera (de artista de cine y no podía, por entonces, darme el lujo de rechazar guiones); así hice *La china poblana*”, apuntó alguna vez *La Doña* a Paco Ignacio Taibo I.

“(…) Estaba muy preocupada, porque (…) me parecía que no iba con mi rostro ni a mi tipo. Las chinas, pensaba (...), eran más pequeñas y (...) tímidas. Pero todos me decían que (...) haría una china especial (...). (...) Lo mejor que escuché sobre mi papel (...) me lo dijo un maquillista, cuando me estaba haciendo los ojos oblicuos, antes de la primera toma. ‘Señora, a las chinas les gustaría ser como usted’. Me hizo gracia y me dio ánimos” (1).

A pesar de estar reacia al reto, pareció animarse a enfrentar el reto dada la repatriación al cine mexicano de Dolores del Río (quien recién había protagonizado *Flor silvestre*) y Lupe Vélez. Ambas traían grandes lauros ceñidos en Hollywood.

El rodaje fue iniciado el 2 de agosto de 1943 en los Estudios Clasa, justo cuando nuestro séptimo arte vivía su auténtica época de oro y, paradójicamente, sufría la falta de película

1. TAIBO, Paco Ignacio I. *María Félix: 47 pasos por el cine*. Pags. 39 y 40.

virgen debido a su elevado costo como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial.

Aún así, en ese lapso se filmaron 70 largometrajes (23 más que en 1942, año en que se constituye la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica), convirtiéndose la mexicana en la más aventajada de lengua castellana. Lo anterior gracias al apoyo financiero del estado (vía el Banco Cinematográfico) y, sobre todo, a la ayuda norteamericana.

Historia de una santa

La encomienda de la cinta era complicada no sólo por significar la continuidad de la ya no tan incipiente técnica del color*; su antecesor *Así se quiere en Jalisco (La Lupe se va del rancho, 1942)*, de Fernando de Fuentes, obtuvo rotundo éxito comercial a raíz de su estreno (25 de diciembre).

Claro, además de la novedad del color, mucho tuvo que ver la presencia de Jorge Negrete (entonces ídolo) y María Elena Marqués como protagonistas. Les acompañaba Carlos López Moctezuma.

“El aplauso del público (a esta cinta) estimuló el experimento y dio margen para que en (el) cine mexicano se

(*) Seis años antes Boris Maicon dirigió *Novillero*, primera producción mexicana hecha con el procedimiento Cine-color. Aunque se trataba de un mediometraje (consta de tres rollos), fue estrenado en el cine Regis el 2 de febrero del año siguiente como si se tratara de un largometraje, consigna Emilio García Riera en *Filmografía mexicana de medio y largo metrajes (1906-1940)*.

buscara la manera de depurar y perfeccionar el procedimiento del cine color, que hasta ahora es el único que está a nuestro alcance” (2), remarcaba un artículo de la época.

La respuesta de la crítica y del público para *La china poblana* no fue tan alentadora. Es más, su estreno (8 de abril de 1944 en el cine Lindavista) fue objeto de sendo desaire, no obstante que la publicidad hacía singular recomendación a los espectadores: “Utilice (...) el servicio de autobuses de lujo que van (...) desde el Palacio de Bellas Artes pasando por el Monumento a la Revolución”.

“Quienes hicieron ese viaje al norte de la ciudad (...) pudieron ver estampada (...) en una superficie de cemento, la huella de la mano de *Cantinflas*, al modo hollywoodense; también debía dejar ahí su huella María Félix, pero una enfermedad —o lo que fuera— se lo impidió”. (3).

“Millares de gentes entraron en el salón llenas de optimismo, pero a la salida no abundaban en el mismo sentimiento”, remarcaban cronistas en torno a esta historia basada en la leyenda de una princesa china que, tras padecer las penurias de la esclavitud, es comprada por un capitán español, quien la convierte al cristianismo y hace de ella una santa.

Paseo por el tiempo

En una primera parte, la trama se desarrolla en 1839. Para asistir

2. Anónimo. *Diario filmico mexicano*. 15 de noviembre de 1943.

3. GARCIA Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. Tomo III. Pag. 63.

al baile de bienvenida ofrecido en honor del primer embajador español del México independiente, su esposa (María Félix) elige portar un vestido de china poblana. Además de escandalizar al patronato de damas encopetadas, su decisión da pie para que un capitán les narre el origen de tan singular indumentaria.

Un *flashback* transporta al espectador hasta fines del siglo XVII, donde el esplendor de la colonia, la religiosidad de la época y el tráfico marítimo por el océano pacífico se conjugan en esta producción de cuya fotografía se encargó Raúl Martínez Solares.

Al caer en manos de piratas, Mir-rá (María Félix) es llevada en calidad de esclava a Acapulco, puerto donde es comprada y liberada por el capitán español Sosa (Miguel Ángel Ferriz). En Puebla es bautizada con el nombre de Catarina de San Juan, aprende el castellano y se dedica a cuidar niños pobres.

Días más tarde conoce a Alfonso de Córdoba (Tito Novaro), sobrino de Sosa, de quien se enamora. Su romance, sin embargo, está marcado por la tragedia: una explosión en una mina provoca la muerte de él. Mir-ra entra en una especie de éxtasis y muere ataviada con un traje multicolor que ella misma creó.

Gloria Iturbe, Antonio R. Frausto, Eugenia Galindo, Estela Ametler, Tony Díaz, Enrique Uthoff, Leopoldo Azcárate, Angeldi Stefani, María Marcos y Maruja Grifell también intervinieron en la filmación de esta odisea.

Pese al contenido de gacetillas publicitarias donde se elogiaba la novedosa técnica empleada para el rodaje --“(...) que por primera vez presenta la belleza fresca de María Félix a colores naturales (...)”--, el tratamiento de la historia no complació las exigencias de los críticos de la época.

“En general, (...) adolece de cierto estatismo, de cierta lentitud de compás: (...). El director (...) se ha sentido fascinado por el propio ambiente que él escogió: piratas, naos que arriban a Acapulco con tesoros de oriente, cuerdas de esclavos y, en contraste, miriñaques, corpiños, patillas románticas, bailes de trajes en el México de la primera mitad del siglo XIX. Todo esto con un admirable colorido que le llevó al regodeo de la lente cinematográfica, desentendiéndose de la acción, del dinamismo que ha de tener un proceso dramático” (4).

Tampoco satisfizo a quienes años más tarde la vieron y analizaron.

“Demasiadas cosas se esperaban de (la actriz) y de este pintoresco filme en el que los piratas no son libidinosos y el espíritu de la aventura está siendo amenazado por el Espíritu Santo (...). Que (ella) es capaz de defender su doncella a estacazos, si el hombre no le gusta, no parece que debe ponerse en duda; pero es difícil creer que ella sea la hija del Gran Mongol, que sea la dulce niña que ve a Dios y que pueda acostarse con un mulato sin caer en la tentación de la concupiscencia” (5).

Resplandores indeseados

Con éstas y otras referencias poco menos agresivas pagó Fernando A. Palacios su poca experiencia y capacidad en los

4. GARCIA Riera, Emilio. Ob. Cit. Pag. 63.

5. TAIBO, Paco Ignacio I. Ob. Cit. Pag. 40 y 41.

sets. Para entonces únicamente había dirigido *Hambre* (1938) que, interpretada por Rafael Falcón, Susana Cora y Adela Fierro, defendía tibiamente el derecho de huelga.

Es más, realizar *La china poblana* fue meramente un capricho por trabajar con María Félix, y que cumplió sin violar una campaña para ahorrar película. Esta se promovió en la comunidad filmica durante 1943, luego de que Gabriel Soria derrochó 125 mil pies durante el rodaje de *La dama de las camelias*, protagonizada en 1943 por Emilio Tuero, Lina Montes y Miguel Arenas.

Para elaborar su segundo largometraje, Palacios empleó 37 mil pies de 72 mil disponibles. Un total de 100 minutos concentraron la narración en torno a esta mujer que murió en olor de santidad el 24 de enero de 1688.

“(…) Aparte de la muy escasa habilidad del director y argumentista, ese color le jugó muy malas pasadas, como la de dotar al cabello de la china de resplandores verdes tan insólitos como indeseados” (6), refiere uno de los más benévulos comentarios. Este a cargo del historiador Emilio García Riera.

Lo negativo de esta experiencia no fue impedimento para que el cineasta insistiera en filmar otra película con la Félix encabezando reparto: *Aventurera*. Su rodaje no se llevó a cabo, ya que la propia actriz se desistió de ello en 1944.

Quizá se dio cuenta de que con ella no podría dar batalla a sus competidoras --entonces Dolores del Río cosechaba elogios gracias a sus caracterizaciones de *Flor silvestre* y *María Candelaria* (ambas dirigidas en 1943 por Emilio Indio

6. GARCIA Riera, Emilio. Ob. Cit. Pag. 160.

Fernández) y Lupe Vélez celebraba su repatriación con *Naná* (1943), de Celestino Gorostiza--, o tal vez se percató de las reales intenciones de quien la descubrió el 4 de enero de 1940 frente al reloj de Bucareli.

Estas las dejó entrever el periodista Fernando Morales Ortiz, quien conoció a su tocayo y a la sonoreNSE cuando ésta ni siquiera había estado frente a una cámara.

“Una noche frente a Bellas Artes oí que me llamaban. Era el ingeniero Palacios que estaba con una mujer, mucho más joven que él, bellísima. Me dijo que (...) quería (presentármela), porque se iba a convertir en una de las mujeres más importantes del cine mundial. (...) Así conocí a María (...). (...) Al poco tiempo (Fernando A. Palacios) me invitó (...) a su departamento y me mostró cientos de fotografías de María, a (quien) entonces llamaba María de los Angeles. El ingeniero era un gran fotógrafo y estaba muy enamorado de su descubrimiento. Estaba enviándolo todo al diablo por ella, incluso su familia”, relató el por años jefe de la sección de Espectáculos del periódico *Esto*.

“Me dijo que quería hacer una película sobre la china poblana, pero que todos intentaban robarle el argumento o comprárselo. Quería dirigir a María él mismo. Por entonces actuaba como (su) representante, ya que había hecho firmar a la joven un contrato en exclusiva. Su amor por (ella) era incluso exagerado, (aunque) lo llamaba abuelo. Poco después el ingeniero comenzó a tener un temblor nervioso. Algo le había afectado” (7).

7. TAIBO Paco Ignacio I. Op Cit. Pag. 42 y 43.

Tal afección sólo le permitiría a Palacios filmar *Cadetes de la naval* (1944), y poner fin a una fugaz trayectoria que cobra relevancia como descubridor de la máxima diva del cine mexicano y realizador de su primera película en color.

Arma de recuperación

Fue hasta 1992 --49 años después de su realización-- que la Filmoteca de la UNAM emprendió la búsqueda de *La china poblana* para concretar el proyecto denominado *Filmografía completa*, cuyo propósito es contar con, por lo menos, una copia de cada una de las 47 películas en que ha participado *La Doña*, tanto en México como en el extranjero.

Iniciada con miras a la preparación del homenaje nacional que, con motivo de sus 50 años en el cine, le organizaron hace siete años las autoridades de la Dirección General de Radio Televisión y Cinematografía (RTC), la iniciativa sigue inconclusa.

Y si bien no han rendido frutos los esfuerzos de búsqueda desplegados por directivos de la dependencia universitaria en colaboración con los archivos filmicos de países como Italia, Francia y España, al menos han servido para recuperar casualmente otras producciones mexicanas no menos importantes.

Tal es el caso de *El león de la sierra morena* (1927) que, filmada en Córdoba, España, por Miguel Contreras Torres, es una de las películas más significativas de la para muchos incomprendida etapa del cine silente nacional. La interpretan René Navarre, Nilda Duplessis, Lilian Prosper y Carmen Rico.

“Aunque muy poco se sabe de (éste), se trata de un filme que levantó ámpula en su tiempo; sobre todo entre la comunidad española radicada en nuestro país, quien la catalogó de ‘española inadmisible’ o ‘mediocre españolada’ al retratar una sociedad con el escaso conocimiento que el realizador tenía de ésta” (8).

8. SALAZAR Hernández, Alejandro. UNAM recupera película silente mexicana. El león de la sierra morena será proyectada en París. El Nacional. 14 de julio de 1992.

CONCLUSIONES DEL REPORTAJE COMO TESIS

La tesis es considerada por catedráticos como el trabajo de investigación por excelencia: “aprendemos a investigar, nos permite desarrollar la disciplina que estudiamos” (1), “se constituye en la presentación de una síntesis de los conocimientos adquiridos durante la carrera (...)” (2), refiere la profesora Guillermina Baena.

En el caso del periodismo, los mismos atributos pueden adjudicársele al reportaje que, requiriendo igual esfuerzo para su elaboración, se erige en opción recomendable de titulación –por no decir menos temible y tenebrosa–, sobre todo para los egresados de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación que desean incursionar en esta actividad o de hecho ya la ejercen.

Al igual que una tesis convencional, esta modalidad vigente en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM requiere necesariamente de investigación –“es un requisito imprescindible; dicho de otra manera: sin (ésta) el producto, el escrito, no podrá conformar un reportaje” (3)–, previo planteamiento de un proyecto concreto de manera sistemática y ordenada.

Es decir, el egresado en esta disciplina debe elegir tema, fijar objetivos valiéndose de una o varias hipótesis, programar

1. BAENA Paz, Guillermina, et al. *Tesis en 30 días*. Pag. 13.

2. BAENA Paz, Guillermina, et al. *Para obtener tu título...* Pag. 1.

3. BAENA Paz, Guillermina, et al. *Op. Cit.* Pag. 19.

la investigación (documental y de campo), analizar sus datos, confrontarlos y redactar texto y conclusiones.

Como podrá observarse, los pasos a seguir son similares a los exigidos por cualquier proposición tendiente a aportar conocimiento; asimismo, el cumplimiento de cada uno de ellos también demanda de una rigurosa disciplina por parte del investigador (léase reportero).

“Antes (de) que (...) indague cualquier cosa, tiene que esbozar un plan --puede denominarse también proyecto de investigación-- con el fin de prever, en la medida de lo posible, dificultades que se puedan presentar”, sugiere el profesor Julio del Río Reynaga.

“En este proyecto debe saber, en primer término, qué va a investigar. Define y delimita su tema a priori con los antecedentes que tenga” (4). Un elemento importante en esta ruta es el sistema de hipótesis que “ayuda al periodista a identificar los objetivos y a racionalizar su pensamiento”.

Una vez enunciado, éste sirve para seleccionar las técnicas de investigación a que habrá de recurrirse: desde la documental hasta la de campo --todas herramientas básicas en cualquier proyecto de investigación--, así como para la posterior clasificación y ordenamiento de datos que desembocarán finalmente en la redacción.

Cumplida esta fase, la comprobación de la(s) hipótesis se dará al formular las conclusiones. Cada una de ellas será válida

4. RIO Reynaga, Julio del. *El reportaje: el género periodístico del siglo XX*, en Revista de la Escuela Nacional de Ciencias Políticas. Año X, Oct-Dic de 1964. Pag. 646.

cuando refleje los resultados obtenidos en la investigación.

Eso sí, “el reportero no debe encariñarse con (sus suposiciones). Si con las conclusiones queda alguna refutada, hay que hacerla(s) a un lado. Las conclusiones son claras y sucintas” (5).

Y aunque el objetivo del periodista al elaborar este tipo de trabajos es buscar nuevo conocimiento, de ninguna manera éste debe compararse con el obtenido en otras ciencias, cuyas teorías permiten lo mismo explicar fenómenos presentes y predecir los futuros.

“En (...) el periodismo no importa lo detallada, profunda y laboriosa que haya sido la tarea de búsqueda (*nota del autor*: es importante destacar que en la mayoría de rotativos la investigación para este tipo de trabajos se hace casi siempre contra reloj); los periodistas pretendemos iluminar verdades particulares, casos, situaciones y estados concretos” (6).

Estas observaciones permiten constatar que tanto la metodología como elementos para bordar este género periodístico son muy similares a los precisados por una tesis. Baste ahora sostener que las características de la primera opción (particularmente la libertad del autor para explayarse en sus impresiones sin nunca perder la objetividad acerca del hecho) pueden resultar más atractivas e interesantes para los egresados en la especialidad.

Y no sólo eso. También puede representar una experiencia

5. RIO Reynaga, Julio del. Ob. Cit. Pag. 651.

6. ULIBARRI, Eduardo. *Idea y vida del reportaje*. Pag. 45.

importante (y muy determinante) a nivel práctico, sobre todo para aquellos estudiantes que enfilan baterías para desempeñarse profesionalmente en algún medio de comunicación, sobre todo escrito.

En éstos últimos, cabe aclarar, se presenta con mayor frecuencia la posibilidad de explotar este tipo de trabajos, ya que se cuenta con el espacio suficiente para plasmar en detalle cuantas aristas se encuentren.

En mi caso he tenido oportunidad de laborar como reportero de Espectáculos en los periódicos *El Herald de México* y *El Nacional*. Al ingresar al medio —escasos tres meses después de haber concluido mis estudios— resentí la falta de un fogueo previo a través de una mayor práctica en el aula o fuera de ella.

De no ser por la efectuada en algunas materias, como Géneros periodísticos informativos, Géneros periodísticos interpretativos —donde, por cierto, se estudian lineamientos generales sobre cómo hacer reportajes—, Géneros periodísticos de opinión y Taller de prácticas periodísticas I y II, mi conocimiento de esta profesión no hubiera trascendido el plano teórico.

Aunque en el desempeño cotidiano se trabaja más con la nota informativa y la entrevista, el reportaje es indudablemente el género que más me ha ayudado a madurar en el plano profesional. Quizá porque seguir al pie de la letra sus requerimientos obliga al periodista a desarrollar, entre otras cualidades, la iniciativa; ésta lamentablemente muy pocos elementos activos (por lo menos en la fuente que conozco) pueden jactarse de tenerla.

Fomentar su práctica, muy particularmente en Espectáculos —donde se incluye el cine—, podría de alguna manera contrarrestar

el desprestigio que durante los últimos años le han hecho ganar pseudo-comunicólogos, cuyos espacios en sus medios destinan a difundir banalidades y asuntos en extremo frívolos que satisfacen pero nada reportan a sus lectores.

Antes, de la noticia surgía el chisme; hoy ocurre lo contrario. La invención suple a la investigación.

El periodismo es, para fortuna de quienes lo cultivan de modo serio, una profesión en la que nunca se termina de aprender. Bien apunta el profesor Julio del Río Reynaga que sus requerimientos cambian al igual que el mundo; por tanto, "la cultura, los métodos y técnicas cambian y se modifican". A éstos no debe permanecer ajeno el periodista, a fin de satisfacer las necesidades del "lector contemporáneo".

Los beneficios, en este caso, no serán sólo para los lectores potenciales del artículo. También para el propio reportero quien, con la práctica continua, podrá especializarse en el género que, hoy en día, es el único que permite conocer un hecho noticioso realmente a fondo.

Por desgracia, la tendencia actual de buena parte de los rotativos se centra en la simple "cobertura" de órdenes (sean conferencias de prensa, entrevistas, actos oficiales, etcétera), en su mayoría convocadas por diversas oficinas de prensa, cuyo interés de sus encargados regularmente no va más allá de justificar su contratación.

La problemática no es reciente. Ya en 1976, el maestro Mario Rojas Avendaño señalaba la carencia de ese tipo de reportajes que hicieran sentir a la opinión pública "mejor informada y con medios de orientación que le permit(a)n conformar sus propias opiniones.

“Ayudar a formar la opinión de los demás equivale a ejercer importante influencia en la opinión pública, que es una entidad un poco difusa en nuestro país por la lentitud de compartición de criterios con que aquélla se forma” (7).

Por las razones antes enumeradas, esta modalidad de titulación (no importando el género periodístico trabajado), bien conducida y apoyada por la Coordinación de Ciencias de la Comunicación, puede ayudar no sólo a contrarrestar los bajos niveles de titulación, sino a mejorar la preparación de profesionales aptos para desempeñarse en un campo tan competido como el de la prensa escrita y otros*.

Claro, obstáculos en el periodismo siempre los hay; de hecho, ése es, quizá, su mayor encanto. Aún con la experiencia recolectada a lo largo de mi ejercicio profesional, durante el desarrollo de esta investigación me topé con infinidad de escollos propios de un tema relacionado parcialmente con el cine silente en México, cuyo estudio ha sido complicado debido, por desgracia, a la destrucción del 90 por ciento de los materiales filmados durante esa etapa.

Además, como la antigüedad de las películas investigadas rebasa los 56 años (la más reciente, *La china poblana*, data de 1943), son contadas (muy contadas) las fuentes vivas que podrían dar testimonios de primera mano. De ahí que se haya recurrido de manera prioritaria a los encontrados por la vía documental.

7. ROJAS Avendaño, Mario. *El reportaje moderno*. Pag. 19.

(*) Cabe destacar aquí la importancia que reviste la incorporación de un nuevo plan de estudios en la carrera que, desde 1997, trata de establecer una relación más directa entre periodismo y práctica.

Esto, por supuesto, no desdeña las aportaciones de investigadores nacionales o extranjeros que, aunque también sustentadas en referencias hemerográficas, tienen singular valor gracias a su alto contenido analítico. Esto permite imprimir mayor contundencia a las conclusiones de nuestro trabajo periodístico.

“(...) Regularmente la prueba (...) de nuestras afirmaciones descansa en la posibilidad de fundamentarlas razonablemente en un texto, y en la información que hemos recopilado y proporcionamos al lector. Cuando formulamos predicciones o nos aventuramos en proyecciones, la verificación sólo será proporcionada por el desenlace de los hechos en un marco real, donde interactúan una multiplicidad de variables sin control” (8).

Estas consideraciones de Eduardo Ulibarri son oportunas antes de reconocer que el alcance de la presente investigación se vio limitado de manera parcial (lo que de ninguna manera minimiza la contundencia de las conclusiones), debido a factores ajenos a nuestra voluntad.

El primero: el eterno egoísmo de algunos coleccionistas de películas que, aún cuando juran y perjuran poseer algunos de los títulos buscados por la Filmoteca de la UNAM, no los muestran ni a los expertos en la materia ni a propios directivos de la dependencia. Y, segundo: el total desconocimiento por parte de familiares de algunos realizadores respecto a materiales que guardan celosamente en sus casas. Esto también impide saber si entre ellos existen copias de los extraviados.

7. ULIBARRI, Eduardo. *Idea y vida del reportaje*. Pags. 46-47.

Imágenes perdidas del cine mexicano. Las 10 películas más buscadas por la Filmoteca de la UNAM es un proyecto de investigación trazado con el propósito de conocer el presumible paradero de estos materiales y causas que provocaron su desaparición temporal o definitiva.

Una exhaustiva investigación documental y de campo permitió concretarlo, no sin recopilar los momentos históricos que enmarcaron la realización de cada uno de estos filmes y analizar la posible influencia ejercida por sus contenidos en diversos sectores de la sociedad. Lo anterior, claro, para dilucidar si estos fueron determinantes en su ulterior desaparición.

La realización de cada capítulo llevó a comprobar paulatinamente la validez de la única hipótesis que rigió su desarrollo: La desaparición de estas películas es definitiva, debido principalmente a tres causas. Primera, a la falta de una política de conservación en las postrimerías de la llamada era industrial; segunda: a su destrucción a cargo de grupos sociales cuyos intereses eran opuestos a los plasmados en las historias, y, tercera: fueron consumidos por el misterioso incendio registrado en las instalaciones de la Cineteca Nacional el 24 de marzo de 1982.

En el primer caso se ubican *La luz, tríptico de la vida moderna* (1917), *La parcela* (1921), *El coloso de mármol* (1928) y *Un espectador impertinente* (1932), cuya pérdida es consecuencia no únicamente de la falta de políticas de conservación, sino también de una nula conciencia, tanto de realizadores como de público, acerca de lo que estos materiales representarían a futuro en nuestra cinematografía.

Pero más doloroso es confirmar que la gran mayoría se

destruyó en el incendio registrado en la Cineteca Nacional durante la administración de Margarita López Portillo al frente de la Dirección General de Radio Televisión y Cinematografía (RTC), o siniestros previos.

Mientras que en uno de estos últimos desapareció *Más fuerte que el deber* (1930), en el primero *En defensa propia* (1917), *El anónimo* (1932), *Michoacán* (1937) y *La china poblana* (1943), quedaron literalmente reducidos a cenizas.

Aunque para algunos no resulta sorprendente el hecho de que la desaparición de buena parte de este lote obedece a negligencias, dentro de la tragedia resulta reconfortante saber que sólo una de estas películas —*Juan Soldado* (1919)— fue destruida, o al menos confinada al olvido, por grupos contrarios a sus postulados.

El recorrido dentro del periodo comprendido entre 1897 y 1943 permite, asimismo, hacer algunas reflexiones generales acerca de la posición e importancia adquiridos por el quehacer filmico mexicano en diversos momentos de su desarrollo.

Si bien en sus inicios generó expectación general la posibilidad de apreciar simples imágenes en movimiento, no transcurrió mucho tiempo para que las autoridades advirtieran en esta expresión un conducto para persuadir al pueblo mexicano, la mayoría de éste inmerso entonces en precaria condición social y económica.

Tal situación derivó en infinidad de medidas de apoyo y regulación que, paulatinamente robustecidas, hicieron albergar esperanzas de un vertiginoso desarrollo del séptimo arte en México. Pero el ya pertinaz avasallamiento de la producción

hollywoodense y de algunas cinematografías europeas acabaron pronto con la ilusión.

En ese marco se conceptuaron y realizaron cientos de filmes en cuya trascendencia y permanencia pocos confiaron entonces, incluso sus propios creadores. De ahí la poca, por no decir nula, preocupación por establecer políticas de preservación.

Paradójicamente, a ese aparente desinterés se aunó años más tarde la llegada de la denominada "época de oro", cuando la mayor parte de la producción filmica se consideró negocio antes que arte. Así, todo antecedente de la boyante industria – por importante o bueno que fuera-- pasó a formar parte de una etapa vergonzante.

Creendo que la bonanza duraría muchos años, la mayoría de los empresarios confinó al olvido --y por ende a los estragos del tiempo-- sus trabajos iniciales, mismos que se perdieron y, con ellos, los cimientos de tan importante expresión.

A pesar de este error, no es tarde para instrumentar medidas que permitan no sólo recuperar total o parcialmente ese pasado, sino también hacer una real revaloración de la trascendencia de este quehacer en la vida nacional.

La iniciativa de investigar el paradero de esta decena de películas puede convertirse en el punto de partida que permita obviar, en la medida de lo posible, los hoy graves errores de quienes nunca imaginaron la relevancia que el séptimo arte adquiriría, sobre todo ahora que ha rebasado el siglo de existencia.

Mientras tanto, resulta grato consignar el hecho de que, durante la realización de *Imágenes perdidas del cine mexicano. Las 10 películas más buscadas por la Filmoteca de la UNAM* diversas instancias implicadas con el rescate, preservación y difusión cinematográfica —entre ellas, claro, el archivo universitario— manifestaran interés por este trabajo, al igual que algunos sectores particulares.

Tal respuesta ofrece garantía para el cumplimiento de otro de los objetivos específicos trazados en este proyecto: colaborar en la cruzada permanente instrumentada por la dependencia para recuperar esta decena de cintas, cuya significación es importante para comprender diversas etapas del desarrollo de nuestra cinematografía.

Esta modalidad de titulación instrumentada en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales también representa una alternativa para ampliar la difusión de trabajos de tesis. De resultar atractivos para una empresa editorial, pueden publicarse, por ejemplo, en revistas, periódicos y otros medios impresos (libros)—, evitando así que queden confinados a ocasionales (muy ocasionales) consultas en la biblioteca del plantel y, si bien le va, de otras dependencias educativas.

Dada su extensión, esta serie de reportajes se prestaría para ser editada en medios impresos básicamente; las entregas variarían dependiendo de la periodicidad de cada publicación. Si para un rotativo, se harían diarias o semanales (este último caso si se trata de suplementos), si para revista, en tres o cuatro números, sin soslayar la posibilidad de uno especial.

No debe descartarse tampoco la posibilidad de que, de

resultar interesantes para algunas dependencias encargadas de promover la cultura cinematográfica en nuestro país, pudiera ser publicado en un volumen editado por la propia Filmoteca de la UNAM, la Cineteca Nacional o cualquiera otra instancia encargada de preservar imágenes en movimiento, así como otras cuya función primordial es promoverlo.

En este último caso puede citarse a Periodistas Cinematográficos de México (Pecime).

Cabría decir por otra parte que, en lo que al campo de estudio del cine mexicano respecta, este tipo de proyectos permitiría nutrir los ya existentes.

Aunque variados --mención especial merecen los realizados por Aurelio de los Reyes, Luis Reyes de la Maza, Emilio García Riera y Federico Dávalos Orozco, entre otros investigadores nacionales y extranjeros--, éstos representan una veta abundante para los futuros comunicólogos, cuyo campo de acción se extiende mucho más allá de trabajar en una empresa periodística, radiofónica o televisiva.

Las Ciencias de la Comunicación pueden ofrecer oportunidades de desarrollo tan vastas como desee quien las estudia. En cualquier ramo que se ejerzan habrán de ofrecer innumerables satisfacciones.

BIBLIOGRAFIA

1. ALMOINA, Helena. *Notas para la historia del cine en México*. Tomos I y II. México, D. F. Filmoteca UNAM. Colección Documentos de Filmoteca. No. 1. 1980. Primera edición. 271 y 255 p., respectivamente.
2. AMADOR, María Luisa, et al. *Cartelera cinematográfica 1930-1939*. México, D.F. UNAM. Colección Documentos de Filmoteca No. 2. 1980. 448 p.
3. AMADOR, María Luisa, et al. *Cartelera Cinematográfica 1940-1949*. México, D.F. UNAM. 1982. Primera edición. 593 p.
4. ANTOLOGIA. *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine Latinoamericano*. Volumen II. México, D. F. SEP, UNAM, Fundación Mexicana de Cineastas, 1988. 291 p.
5. ARREDONDO Muñozledo, Benjamín. *Historia de la Revolución Mexicana*. México, D.F. Librería Porrúa Hermanos, 1977. Sexta edición. 350 p.
6. BAENA Paz, Guillermina. *Manual para elaborar trabajos de investigación documental*. México, D. F. Editores Mexicanos Unidos, 1986. Quinta edición. 124 p.
7. BAENA Paz, Guillermina, et al. *Tesis en 30 días*. México, D.F. Editores Mexicanos Unidos. 1995. Doceava impresión. 100 p.
8. BOSH García, Carlos. *La técnica de la investigación documental*. México, D.F. UNAM, 1959. 62 p.
9. CAMPOS Castro Luz María. *Las realizadoras de cine mexicano y el feminismo*. Tesis Facultad de Ciencias Políticas y Sociales UNAM. 1988. 114 p.

10. CINETECA Nacional. *Homenaje a los realizadores del cine en México (1896-1938)*. México, D.F. 1979. 157 p.
11. CINETECA Nacional. *Memorias de la Cineteca Nacional 1982*. México, D.F. Cineteca Nacional. 1982. S.n.p.
12. DAVALOS Orozco, Federico. *Albores del cine mexicano*. México, D. F. Editorial Clío Libros y Videos S.A. de C.V. 1996. Primera edición. 85 p.
13. DAVALOS Orozco, Federico, et. al. *El cine mexicano en documentos. Filmografía general del cine mexicano*. México, D.F. Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) y Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC). 1981. Primera edición.
14. DAVALOS Orozco, Federico, et. al. *Filmografía general del cine mexicano (1906-1931)*. Puebla, Puebla. Universidad Autónoma de Puebla. 1985. 155 p.
15. GARCIA, Gustavo. *El cine mudo mexicano. IX Memoria y olvido: imágenes de México*. México, D.F. Cultura SEP. 1982. 76 p.
16. GARCIA, Gustavo, et. al. *Epoca de oro del cine mexicano*. México, D. F. Editorial Clío Libros y Videos, S.A. de C.V. 1997. Primera edición. 85 p.
17. GARCIA Riera, Emilio. *Filmografía mexicana de medio y largo metrajes 1906-1940*. México, D. F. Cineteca Nacional. 1986. Primera edición. 80 p.
18. GARCIA Riera, Emilio. *Historia del cine mexicano*. México, D.F. Secretaría de Educación Pública. Dirección General de Publicaciones y Medios. 1986. 356 p.
19. GARCIA Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. Tomo I (1929-1937) y III (1943-1945). Guadalajara, Jalisco. Universidad de Guadalajara. 1992. y 319 p., respectivamente.
20. GARRIDO, Felipe. *Luz y sombra. Los inicios del cine en la prensa de la ciudad de México*. México, D.F. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Dirección General de Publicaciones. 1997. Primera edición. 652 p.

21. GONZALEZ Reyna, Susana. *Los artículos de opinión y los géneros informativos*. México, D.F. Tesis Facultad de Ciencias Políticas y Sociales UNAM. 1970.
22. GUERRERO Suárez, Jorge. *El cine sonoro mexicano: sus inicios (1930-1937)*. Cuadernos de la Cineteca Nacional Tomo VIII. México, D.F. Cineteca Nacional. 1978. 125 p.
23. HERNANDEZ Ortiz, María Beatriz, et. al. *Filmoteca de la UNAM: a 33 años de su nacimiento*. México, D. F. Tesis Facultad de Ciencias Políticas y Sociales UNAM. 1995. 86 p.
24. LEAL, Juan Felipe, et al. *El arcón de las vistas. Cartelera del cine en México (1896-1910)*. México, D.F. UNAM. 1994. 372 p.
25. LEÑERO, Vicente, et al. *Manual de periodismo*. México, D.F. Tratados y Manuales Grijalbo. 1986. Primera edición. 315 p.
26. MARTIN Vivaldi, Gonzalo. *Géneros periodísticos*. Madrid, España. Editorial Paraninfo, 1981. 249 p.
27. MARTINEZ Bautista, Silvia. *Fernando de Fuentes y la crítica cinematográfica*. México, D.F. Tesis Facultad de Ciencias Políticas y Sociales UNAM. 1986. 369 p.
28. MEYER, Eugenia, et al. *Testimonios para la historia del cine mexicano*. Cuadernos de la Cineteca Nacional Tomo II. México, D.F. Cineteca Nacional. 1976. 130 p.
29. MIQUEL, Angel. *Por las pantallas de la ciudad de México. Periodistas del cine mudo*. México, D.F. Universidad de Guadalajara. 1995. Primera edición. 240 p.
30. OSEGUERA, Eva Lydia. *Taller de lectura y redacción 1*. México, D.F. Publicaciones Cultural, 1990. Décimo cuarta reimpresión. 238 p.
31. RAMIREZ, Gabriel. *Crónica del cine mudo mexicano*. México, D.F. Cineteca Nacional. 1989. Primera edición. 300 p.

32. REYES, Aurelio de los, et al. *A cien años del cine en México*. México, D.F. Grupo Editorial Miguel Angel Porrúa. 1996. Primera edición. 95 p.
33. REYES, Aurelio de los. *Cine y sociedad en México. 1896-1930: vivir de sueños*. México, D.F. UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas: Cine Nacional. 1983. 271 p.
34. REYES, Aurelio de los. *La música en el cine mudo*. México, D.F. Sobretiro de anales del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM. Vol. XIII No. 51. p.
35. REYES, Aurelio de los. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México, D.F. Editorial Trillas. 1987. 225 p.
36. REYES, Aurelio de los, et. al. *80 años del cine en México*. México, D. F. UNAM, Difusión Cultural. 1977. 142 p.
37. REYES de la Maza, Luis. *El cine sonoro en México*. México, D.F. Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM. 1973. Primera edición. 269 p.
38. REYES de la Maza, Luis. *Salón Rojo. Programas y crónicas del cine mudo mexicano*. México, D.F. Dirección General de Difusión Cultural. Cuadernos de Cultura No.16 UNAM. 1968. 242 p.
39. RIO Reynaga, Julio del. *Periodismo interpretativo: el reportaje*. México, D.F. Editorial Trillas. 1994. 195 p.
40. ROJAS Avendaño, Mario. *El reportaje moderno*. México, D.F. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. UNAM. Serie Lecturas 4. 1976. Primera Edición. 226 p.
41. ROJAS Soriano, Raúl. *Guía para realizar investigaciones sociales*. México, D.F. UNAM, 1977. 253 p.
42. TAIBO, Paco Ignacio I. *María Félix: 47 pasos por el cine*. México, D.F. Joaquín Mortiz Planeta. Colección Genio y Figura 1985. Primera edición. 317 p.

43. ULIBARRI, Eduardo. *Idea y vida del reportaje*. México, D.F. Trillas-Universidad Internacional de Florida. 1994. 281 p.
44. VEGA Alfaro, Eduardo de la. *Arcady Boytler 1893-1965. Pioneros del cine sonoro II*. Guadalajara, Jalisco. Universidad de Guadalajara. 1992. Primera edición.
45. VEGA Alfaro, Eduardo de la. *El primer cine sonoro mexicano. Siete décadas de cine mexicano*. México, D.F. Filmoteca de la UNAM. Sin fecha. Primera edición. 24 p.
46. ZORRILLA Arena, Santiago, et. al. *Guía para elaborar la tesis*. México, D.F. Nueva Editorial Interamericana. 1988. Primera edición. 106 p.

HEMEROGRAFIA

1. GARCIA Riera, Emilio, et. al. *Arcady Boytler. Primeros trabajos en México*. Revista *Cine*. No. 17. Junio de 1979.
2. LOPEZ García y Vallejo, María Luisa. *Las primeras películas sonoras mexicanas*. Revista *Cine*. Vol. I No. 1. Febrero de 1978. Pag. 1-8.
3. MUÑOZ de León, Alfredo, et al. *Novedades*, 26 de marzo de 1982.
4. PEREZ Turrent, Tomás. *Fernando de Fuentes (1894-1958)*. Guía *Butaca*. Dirección General de Actividades Cinematográficas. Enero de 1995. S.n.p
5. RIO Reynaga, Julio del. *El reportaje: el género periodístico del siglo XX*. Revista de la *Escuela Nacional de Ciencias Políticas*. Año X. Oct-Dic. de 1964. No. 38. P. 641-654.
6. ROSSI, Eduardo A. *Lo que el viento se tragó*. Revista *Otro cine*. Fondo de Cultura Económica No. 3 Julio-Septiembre de 1975.

7. SALAZAR Hernández, Alejandro. *Homenaje a un actor del cine silente mexicano*. Carlos Villatoro. Periódico *El Nacional* 27 de mayo de 1997.
8. SALAZAR Hernández, Alejandro. *UNAM recupera película silente mexicana. El león de la sierra morena será proyectada en París*. Periódico *El Nacional* 14 de julio de 1992.
9. TORRES, Patricia. *Elena Sánchez Valenzuela*. Revista *Dicine* No. 48. Noviembre de 1992. Pag. 14-16.

ENTREVISTAS

1. *Las 10 películas más buscadas por la Fílmoteca de la UNAM*. Criterios tomados en cuenta para integrar esta lista, estado de las gestiones efectuadas para conocer el paradero y emprender la recuperación de estos materiales. Entrevistas realizadas con Iván Trujillo Bolio y Francisco Gaytán, director y subdirector de este archivo, respectivamente. Nuevas instalaciones de la Fílmoteca de la UNAM (Ciudad Universitaria). Lunes 29 de marzo de 1999.
2. *Recuento de daños provocados por el incendio en la Cineteca Nacional (marzo de 1982)*. Indagación del destino individual de cada una de las películas buscadas por la Fílmoteca de la UNAM. Entrevista con Fernando del Moral, jefe de Investigación de la Cineteca Nacional durante el período 1975-1980. Cineteca Nacional. Martes 30 de marzo de 1999.